

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



VIGILÂNCIA NAS ARTES PERFORMATIVAS

Cátia Fabiana de Jesus Fernandes

Dissertação Em Estudos de Teatro

2017

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



VIGILÂNCIA NAS ARTES PERFORMATIVAS

Cátia Fabiana de Jesus Fernandes

Tese orientada pelo Prof. Doutor Rui Pina Coelho, especialmente elaborada para a obtenção do grau de Mestre em Estudos de Teatro.

Dissertação Em Estudos de Teatro

2017

Resumo

Remanescentes do modelo Panótico de Bentham, as sociedades contemporâneas são hoje sociedades de vigilância. Se os atentados terroristas ocorridos a 11 de Setembro de 2001 podem ser entendidos como um dos momentos cruciais para a propagação da vigilância em prol da segurança, de igual modo, a crescente evolução tecnológica e a consequente adoção e enquadramento de equipamentos de vigilância em quase todas as áreas da sociedade contemporânea não só aumentou como facilitou o ato de vigiar e monitorizar. Além da vigilância ser uma ameaça à privacidade, ela apresenta, de um modo semelhante à sociedade em que nos encontramos inseridos, desigualdades sociais quer a nível étnico quer a nível de género, visto que a mesma se rege segundo as premissas da sociedade em que nos encontramos inseridos.

Este aumento significativo da vigilância fez com que os artistas e “ativistas” concentrassem a sua atenção nesta temática, em especial nos impactos negativos, problemáticas e perigos que daí advêm. As tecnologias de vigilância têm sido de igual modo incorporadas por alguns artistas nas suas criações, com o intuito de explorar a potencialidade destas mesmas e criar novos modos de assistir a espetáculos.

Este estudo demonstra a presença da temática e dos equipamentos de vigilância dentro das Artes Performativas, presença essa que originou o género performativo que Elise Morrison designa por Artes e Performances de Vigilância no seu livro *Discipline and Desire: Surveillance Technologies in Performance*. São analisadas catorze performances de artistas diversos, que se inserem dentro deste género performático demonstrando algumas das tendências e particularidades deste mesmo género.

Palavras-chave

Panótico / Vigilância / Tecnologias de Vigilância / Artes Performativas / Ativismo

Abstract

As Michel Foucault analyses of the Bentham Panopticon suggests, contemporary societies are today surveillance societies. One could argue that terrorist attacks that occurred on 11 September 2001 were pivotal in the propagation of surveillance in favor of security. In the same way increased technological evolution and consequent adoption and framing of surveillance equipment in almost all areas of contemporary society has facilitated the act of control and monitoring.

Furthermore, in a wider context, surveillance should not only be considered a threat to individual privacy, it should also be considered a social inequality when it comes to gender and race, since it reflects the values of the society it is inserted.

This significant increase of surveillance has meant that artists and “artists” have “focused” their attention on this issue, in particular on the negative impacts, problems and dangers that prevail. The technologies of surveillance have been similarly incorporated by some artists in their artwork to allow exploration of these same technologies and create new thought-provoking ways of capturing audiences.

This essay will discuss the presence of surveillance and surveillance equipment within the Performative Arts. Elise Morrison introduced the concept of Surveillance Art and Performance in her book *Discipline and Desire: Surveillance Technologies in Performance*. Upon reflection of Morrison’s contribution to this performative genre, in this essay I will analyse fourteen performances by a range of diverse artists, who have also contributed to this performative genre. I will outline and discuss some of the common trends, and peculiarities of the genre Surveillance Art and Performance.

Keywords

Panopticon / Surveillance / Surveillance Technologies / Performing Arts / Activism

Agradecimentos

Ao meu orientador, o Professor Rui Pina Coelho, pela disponibilidade, ajuda, esclarecimento e orientação no decorrer de todo o trabalho.

Aos professores do Mestrado de Estudos de Teatro pela disponibilidade e dedicação, em especial ao Professor José Camões e à Professora Maria João Brilhante que me ajudaram a dar os primeiros passos nesta dissertação nos Seminários de Orientação.

Aos meus colegas de turma pela troca de ideias e sugestões pertinentes.

Ao meu Jorge, um agradecimento especial pelo apoio e companhia constante nesta jornada, inclusive o assistir aos filmes e documentários de que a dissertação se faz servir e pelas palavras de motivação. Muito obrigada por tudo!

Índice

Introdução	7
------------------	---

PARTE I – Reflexões sobre a Vigilância

Capítulo 1 – Performance	12
1.1 – O que é Performance?	12
1.2 – Performances de Vigilância	13
Capítulo 2 – Vigilância	20
2.1 – O Panótico	20
2.2 – Vigilância após Snowden	24
2.3 – “Social Sorting” na Vigilância	26
2.4 – A masculinização da Vigilância	28
Capítulo 3 – Privacidade	33
3.1 – Conceito de Privacidade	33
3.2 – Alterações no conceito de Privacidade	33
Capítulo 4 – “Sousveillance”	39
4.1 – “Reflexionismo”	39
4.2 – O “Catopticon”	40

PARTE II – Performances de Vigilância

Capítulo 1 – Performances em Espaços Públicos	43
1.1 – <i>The Detective</i> , Sophie Calle, França (1980)	43
1.2 – <i>Ausländer Raus (Estrangeiros Rua)</i> Christoph Schlingensief, Alemanha (2000)	45
1.3 – <i>Operation Black Antler</i> , Blast Theory e Hydrocracker, Inglaterra (2016)	48
1.4 – <i>Follower</i> , Lauren McCarthy, E.U.A (2015)	51
1.5 – <i>Suite Vénitienne</i> , Sophie Calle, França (1979)	53
1.6 – <i>1984</i> , Surveillance Camera Players, E.U.A (1998)	56
Capítulo 2 – Performances Digitais	60
2.1 – <i>Social Turkers</i> , Lauren McCarthy, E.U.A (2013)	60
2.2 – <i>Street With a View</i> , Ben Kinsley e Robin Hewlett, E.U.A (2008)	62
2.3 – <i>Conversnitch</i> , Kyle McDonald e Brian House, E.U.A (2014)	65
2.4 – <i>Flicker</i> , Big Art Group, E.U.A (2002)	67
2.5 – <i>He Will Not Divide Us</i> , La Boeuf, Rönkkö e Turner, E.U.A (2016)	69
Capítulo 3 – Performances Corporais	74
3.1 – <i>Monitoring Desire</i> , Jill Magid, E.U.A (2000)	74
3.2 – <i>Stealth Wear</i> , Adam Harvey, Inglaterra (2013)	76

3.3 – 3rdi, Wafaa Bilal, E.U.A (2010-2011)	79
Conclusão	83
Bibliografia.....	87
Anexos.....	103

Introdução

Após os atentados terroristas ocorridos nos Estados Unidos da América a 11 de Setembro de 2001, a maneira como experienciamos o mundo foi alterada. Este acontecimento teve um grande impacto a nível global, tendo sido tomadas medidas que aumentaram a presença da vigilância na nossa sociedade, de modo a que a mesma fosse considerada uma resposta eficaz no combate ao terrorismo. Segundo alguns teóricos, a sociedade monitorizada e vigiada fez parte de um plano procedente aos ataques terroristas de 11 de Setembro, tendo sido, no entanto, este mesmo acontecimento um elemento-chave que levou ao aumento dos sistemas de vigilância e, consequentemente, à sociedade de vigilância na atualidade.

A crescente evolução tecnológica facilitou e proporcionou novas maneiras de exercer vigilância, mais eficazes e mais cómodas, que tornaram possível observar e vigiar um maior número de cidadãos. A própria maneira como hoje vivemos, acompanhados por dispositivos eletrónicos, que não obstante facilitarem as tarefas do nosso quotidiano, possibilitam também que participemos, conscientemente ou não, nesta sociedade de vigilância, uma vez que estes equipamentos fornecem informações sobre os seus utilizadores.

Não só as câmaras de vigilância são a normalidade dos nossos dias, como o “Grande Irmão” se estendeu ao meio virtual que muitos de nós, cada vez mais, tendemos em habitar. Muitas questões têm sido levantadas relativamente a esta observação desenfreada, quanto à privacidade nas sociedades contemporâneas considerada um direito básico e universal de todos os cidadãos.

Sendo a vigilância um dos tópicos sobre os quais os *media* e os académicos se têm debruçado, os artistas, especialmente os ativistas, neste caso designados por “ativistas” uma vez que fundem a arte com o ativismo, sempre preocupados com as questões do seu tempo, como nos é possível observar ao longo da história, têm vindo a manifestar-se com desagrado e crítica sobre a crescente vigilância de que hoje somos alvo, tentando consciencializar e despertar os cidadãos para os perigos dos equipamentos eletrónicos e da presença cada vez maior de câmaras de vigilância nos espaços públicos. Outros artistas têm desenvolvido novos equipamentos e mecanismos

que nos permitem proteger e salvaguardar a nossa privacidade, mas também utilizar a potencialidade desses equipamentos de modo a ajudar outras pessoas. Especialmente porque a vigilância embora sendo exercida sobre todos não é exercida de uma maneira idêntica, ou seja, as minorias étnicas, sexuais e de gênero são as que mais sofrem perante a premissa de que quem não deve, não teme. A desigualdade na maneira como a vigilância é exercida prende-se, sobretudo pela utilização que deles é feita, visto que estes equipamentos consistem em máquinas e mecanismos que respondem ao comando humano, fazendo-se munir das premissas da nossa sociedade, que ainda hoje tende a priorizar o homem branco e heterossexual sobre os restantes indivíduos. Existem ainda outros artistas, que nem sempre se fazendo acompanhar de uma consciência crítica, têm utilizado os equipamentos de vigilância para criar novas narrativas artísticas e maneiras de espetar distintas.

Nesse sentido, pretende-se com a presente dissertação demonstrar a presença da temática e dos equipamentos de vigilância nas artes performativas, nomeadamente no gênero performativo que Elise Morrison designa por Artes e Performances de Vigilância, pelo que será importante frisar que a criatividade não é dos assuntos mais abordados a nível dos estudos de vigilância. Porém, é notório o crescimento do estudo e da discussão sobre a vigilância dentro das artes performativas – que estudiosos como Andrea Brighenti (2009) designam por “artveillance”. Muito recentemente, em abril deste mesmo ano no Richard B. Fisher Center da Universidade de Bard em Nova Iorque, decorreu o Festival *We’re Watching*, cujo tema central foi a vigilância e todas as performances apresentadas enquadravam-se dentro deste gênero performativo.

Perante o exposto, a presente dissertação encontra-se dividida em duas partes. Na Parte I abordam-se os fundamentos teóricos que irão complementar o *corpus* artístico propriamente dito, partindo da premissa da obra de arte como performance, apoiando-me nas reflexões de Erika Fischer-Lichte (2005) sobre o que é performance, sem esquecer as considerações de Philip Auslander (1999), que descreve um evento “ao vivo” como um acontecimento temporal e não espacial.

Para contextualizar e definir as Performances de Vigilância, termo cunhado por Elisa Morrison, irei essencialmente focar-me no livro da sua autoria, *Discipline and Desire: Surveillance Technologies in Performance* (2016). Nesta obra, Morrison designa como Performances de Vigilância todas aquelas cuja a vigilância é central à sua produção, design, conteúdo, receção e estética, embora essas performances sejam distintas umas das outras.

No Capítulo 2, é feita uma reflexão sobre a vigilância, utilizando a obra *Vigiar e Punir* de Michael Foucault (1999), na qual Foucault se apropria do modelo Panótico de Jeremy Bentham e o aplica às instituições sociais e governamentais, demonstrando assim que a vigilância não é apenas um tema da atualidade e que as suas origens podem ser encontradas quer na ideia de um Deus onnipresente, quer na maneira como a sociedade foi estruturada com o intuito de domar as massas e tornar os corpos dóceis e disciplinados. De Foucault partirei para dois momentos que acredito serem momentos-chave, um pelo seu carácter globalista e impacto no aumento dos sistemas de vigilância na sociedade contemporânea que já referi anteriormente: os atentados terroristas ocorridos a 11 de Setembro de 2001; e outro, as revelações feitas por Edward Snowden (2014) que despertaram os cidadãos para uma vigilância que vai para além dos espaços públicos e invade um local que costumava ser sinónimo de privacidade, a nossa casa. Foi após as revelações de Edward Snowden que todos nós pudemos comprovar que os equipamentos eletrónicos de que nos fazemos acompanhar no nosso quotidiano, não só facilitam a maneira como interagimos e socializamos, como são igualmente potenciais vigilantes que partilham informações sobre os seus utilizadores e facilitam ao governo e outras instituições o exercício de uma maior vigilância sobre nós. A internet, que se acreditava ser um meio de libertação, é hoje remanescente do modelo Panótico. Faço-me valer essencialmente dos estudos do autor americano David Lyon (2003). Neste capítulo focar-me-ei ainda nas desigualdades sociais que são estendidas ao modelo Panótico em que nos encontramos inseridos, mais precisamente a nível étnico e concretamente no caso dos muçulmanos, uma das maiores vítimas da vigilância dos nossos dias, em especial por ser essa a alegada religião dos alegados terroristas do 11 de Setembro e dos seguintes ataques que têm vindo a ocorrer com alguma frequência nos nossos dias. Irei igualmente levantar a questão da desigualdade de género, ainda hoje muito presente na sociedade e transportada para os equipamentos de vigilância, que ainda nos observam sob um olhar masculino escopofílico, e tendem a prejudicar as mulheres a quem é solicitado que sejam passivas no ato de observar. Far-me-ei acompanhar aqui dos escritos feministas de Laura Mulvey (1976) e de Hille Koskela (2013). Relativamente à vigilância, existe um leque de assuntos sobre os quais poderia ter discutido na reflexão que se segue. Contudo, a escolha recaiu no interesse e na pertinência que terão no *corpus* que proponho, sendo estes apenas um pequeno nicho das variadas vertentes sobre as quais se pode refletir sobre a vigilância, um assunto amplo e complexo.

No capítulo 3, discutirei a questão da privacidade ou da falta desta, uma consequência da vigilância e das sociedades contemporâneas, especialmente a nível digital. Na era das novas tecnologias, a partilha de dados acontece através de toda ou qualquer pesquisa, compra, vídeo ou utilização que fazemos da internet. Partirei da premissa de uma perda de privacidade, democrática e participativa, através dos estudos de Alberto Romele (2017), Francesco Gallino (2017), Camilla Emmenegger (2017) e Daniele Gorgone (2017), e irei ponderar, seguindo o argumento de Casilli (2015), uma transformação no conceito de privacidade de uma esfera privada para uma esfera pública, demonstrando assim uma alteração neste conceito.

No capítulo 4, será debatida a questão da “sousveillance”, termo cunhado por Steve Mann (2002), baseado no conceito de “surveillance” (em português, vigilância) que significa observar de cima. “Sousveillance” em contrapartida significa observar a partir de baixo. Mann (2002) acredita ser esta sociedade em que hoje nos encontramos inseridos, consequência da evolução tecnológica e onde cada um de nós se faz acompanhar de equipamentos que nos permitem combater a vigilância. Baseando-se no conceito filosófico de “reflexionismo”, que remete para o reflexo produzido por um espelho, Mann (1998) acredita que podemos igualmente utilizar os equipamentos que temos ao nosso dispor para exercermos vigilância sobre os opressores ou sobre os nossos semelhantes. Ganascia (2010) apropriando-se das ideias de Steve Mann descreve o modelo social em que nos encontramos inseridos, como o modelo “Catopticon” ao invés do modelo Panótico de Foucault. Este modelo estende-se a todos nós, especialmente com o aumento do consumo de equipamentos de vigilância, como telemóveis, câmaras, máquinas fotográficas. Nesse sentido, como qualquer indivíduo pode controlar e exercer vigilância sobre outrem, isto faz com que a sociedade seja uma de controlo e não de disciplina.

Na Parte II, na apresentação e análise do *corpus* propriamente dito, irei analisar um leque diversificado de artistas, que se enquadram na designação de Morrison de Performances de Vigilância e demonstrar diferentes abordagens, que vão de encontro aos conceitos discutidos na Parte I. Esta segunda parte irá ser dividida em três partes: Performances em Espaços Públicos, Performances Digitais e Performances Corporais, sendo que a categoria utilizada para esta mesma divisão se prende apenas com a questão espacial em que estas mesmas performances ocorrem. As Performances em Espaços Públicos são todas aquelas que decorreram em sítios públicos, sendo estas: *The Detective* (1980) e *Suite Vénitienne* (1979) de Sophie Calle, *Ausländer Raus* (2000) de

Christopher Schlingensief, *Operation Black Antler* (2016) dos Blast Theory, *1984* (1996) dos Surveillance Camera Players e *Follower* (2015) de Lauren McCarthy. As Performances Digitais, são todas aquelas cujo o espectador as observava através da Internet, ou que recorrem a equipamentos digitais para desenvolver o seu conteúdo, como é o caso de: *Social Turkers* (2013) de Lauren McCarthy, *Street With a View* (2008) de Ben Kinsley e Robin Hewlett, *Conversnith* (2014) de Brian House e Kyle McDonald, *Flicker* (2002) dos Big Art Group e *He Will Not Divide Us* (2016) de La Boeuf, Rönkkö e Turner. As Performances Corporais, são aquelas que os artistas utilizam o corpo, o seu ou o de outrem como uma “tela” para desenvolver o seu trabalho, como o caso de *Monitoring Desire* (2000) de Jill Magid, *Stealth Wear* (2013) de Adam Harvey e *3rdi* (2010-2011) de Wafaa Bilal.

A reflexão que irá ser feita sobre todas estas performances, foca-se essencialmente em demonstrar a presença de vigilância, seja como temática, modo de produção, estética, design ou receção, de modo a comprovar que se tratam de Performances de Vigilância. Pretendo assim assinalar as diferenças que existem entre estes mesmos trabalhos e demonstrar algumas das tendências deste género performativo. Será, no entanto, importante assinalar que todas estas performances poderiam ser analisadas sobre outras vertentes, no entanto, o que este trabalho propõe é essencialmente a análise da ligação destes trabalhos com a vigilância.

Parte 1 – Reflexões sobre a Vigilância

Capítulo 1 - Performance

1.1. O que é Performance?

Nos últimos anos alterou-se consideravelmente a nossa compreensão dos processos culturais, e portanto também o nosso conceito de cultura. Já não partimos da ideia de que a cultura tem de ser entendida como um texto feito de sinais, que tem de ser lido, como pressupunha o conceito de cultura dominante a partir da viragem linguística dos anos 70: “A cultura como texto”. Pelo contrário, viemos a perceber que a cultura é também, se é que não é primeiro que tudo, *performance*. (Fischer-Lichte, 2005: 73)

Erika Fischer-Lichte descreve performance como sendo um acontecimento efémero e transitório, sem significados predeterminados, que ocorre através do encontro e interação entre atores/fazedores e espetadores/observadores. Enquanto observador, o espectador não deixa de ser participante e de influenciar o curso do que observa, acabando por nunca ser passivo, da mesma forma que os “fazedores”, nunca são autónomos, necessitando desta relação para que a performance possa acontecer. Esta relação faz com que “...qualquer performance - mesmo artística - deve também ser encarada como um processo social. Nele, diferentes grupos encontram-se, negociam e regulam a sua relação de modos diferentes.” (*Idem*: 74).

Se Fischer-Lichte descreve a presença espacial corpórea como sendo um recurso necessário para que esta relação ocorra entre espectador e ator, hoje, com a evolução tecnológica, a presença não necessita de ser inteiramente física, mas temporal.

A efemeridade na performance não está na sua incapacidade de ser registada, documentada ou de deixar vestígios relativamente ao seu acontecimento, ou até de ser desprovida de encenação, mas sim, no facto do acontecimento ser único e distinto em cada uma das suas sessões, pelo motivo de se encontrar dependente de uma série de fatores, entre os quais os espectadores, que não permitem que se faça uma reprodução exata, o que faz com que as performances adquiram um carácter único e efémero. Como Fischer-Lichte afirma: “Não são as ideias, os conceitos nem os sentidos que devem ser examinados em primeiro lugar, para dar visibilidade ao carácter performativo da cultura, mas sim os corpos físicos particulares através dos quais e entre os quais se produz o espetáculo...” (*Idem*: 76). Em suma, é a materialidade que se constrói naquele espaço e tempo, que não é passível de ser reproduzida.

Durante muito tempo, partilhou-se a ideia de que a função dos espetáculos era comunicar significados predeterminados, estando o texto na base dos mesmos, sendo este o elemento chave e transportador de significado. Porém, como Fischer-Lichte afirma, este argumento já não é aceitável nos nossos dias, uma vez que por um lado durante a performance surgem elementos imprevistos, não pré-definidos, que são produzidos através da interação ator/espectador e que, consequentemente, perturbam o programa predeterminado. Por outro lado, a atenção focada na fisicalidade do acontecimento irá fazer com que novos significados surjam, transformando-se assim o significado inicial em algo novo. Como Fischer-Lichte refere, “é o espetáculo que produz significados. Neste sentido, os significados que são produzidos no – e durante o – espetáculo devem ser encarados como emergentes.” (Fischer-Lichte, 2005: 77).

Harold Rosenberg ao observar trabalhos de *action painting* de artistas como Jackson Pollock, constatou que ao contemplar estes mesmos trabalhos não só lhe era possível visualizar o quadro, mas todo o processo de criação que esteve envolvido neste, ou seja, o acontecimento. Desse modo, era impossível para Rosenberg, separar a obra do ato de criação, considerando assim que a obra final era o ato, o acontecimento. Foi esta sua observação, segundo Westerman que abriu novos caminhos para se pensar sobre a arte e mais especificamente sobre a performance (Westerman, 2016).

Hoje, já não nos encontramos na presença de obras de arte, mas sim de performances, ou seja, a obra é o acontecimento, tal como Jonah Westerman alude:

Se performance é o que chamamos a algo que excede fronteiras categóricas envolvendo tempo, espaço e suas vicissitudes na figura da aperceção humana, e toda arte é ou pode ser descrita dessa maneira, então toda arte é performance. Parece que, sessenta anos após as tentativas iniciais de Rosenberg, a linguagem acostumou-se a uma situação na qual o ato em si é o objeto. (Westerman, 2016)¹

1.2 . Performances de Vigilância

Vivendo nós numa época de vigilância, naquilo que pode ser designado por uma sociedade de vigilância, onde nos encontramos constantemente observados pelo “Grande Irmão”, é normal, como tem sido ao longo dos tempos, que os artistas e ativistas se tenham debatido sobre este tema e feito uso dos equipamentos de vigilância

¹ Todas as traduções são da minha autoria salvo as que se encontram devidamente assinaladas em rodapé ou as pertencem a bibliografia traduzida.

presentes no nosso quotidiano para criar. O foco dos artistas e ativistas sobre a questão da vigilância fez com que surgisse um género performativo que Elise Morrison apelidou de “Surveillance Art and Performance”. Morrison enquadra nesta categoria todo o tipo de performances e instalações onde as tecnologias de vigilância sejam centrais à sua produção, design, conteúdo, estética e/ou receção (Morrison, 2016: 5).

Este género de performance tornou-se cada vez mais constante, principalmente depois do 11 de Setembro de 2001, o que levou a que o conceito de segurança fosse elevado a uma nova fasquia. Automaticamente, houve uma maior presença das tecnologias de vigilância no quotidiano e uma considerável evolução relativamente às mesmas. A segurança pública tornou-se um tema central e prioritário nas discussões governamentais, nos *media* e entre o cidadão comum, tendo sido notório, por exemplo, o aumento da presença de câmaras de vigilância pública em estabelecimentos comerciais, edifícios governamentais e até mesmo nas ruas das grandes e médias cidades.

A evolução tecnológica, fez com que, cada vez mais, o cidadão comum se fizesse acompanhar de dispositivos que facilitam a comunicação e a interação com o meio social em que se encontra inserido. Se por um lado, segundo Morrison, estes dispositivos possibilitaram um aumento na qualidade de vida através de uma quebra de barreiras espaciais e um maior ganho de tempo útil no quotidiano, é importante também frisar que a utilização dos mesmos acarreta aspetos menos benéficos em termos de privacidade na vida pessoal de cada um (Morrison, 2016: 4).

Um dos principais impulsionadores deste género performativo foram os “SCP” (Surveillance Camera Players), cuja formação inicial remonta a 1996, e cujo trabalho tem como objetivo protestar de maneira criativa relativamente à privacidade. O seu trabalho é apresentado perante câmaras de vigilância que se encontram espalhadas pelos espaços públicos e, ao mesmo tempo, para os transeuntes, de modo a despertá-los para os perigos de uma sociedade de vigilância. Em frente às câmaras de segurança eles seguram cartazes, onde se encontram descritas as partes principais das narrativas que se encontram a representar. Ao ver estas representações, que quebram com a normalidade da vigilância, os transeuntes focam a sua atenção nas câmaras e questionam-se, nem que seja por um breve instante, sobre as mesmas. Um efeito, de acordo com Morrison, semelhante ao estranhamento brechtiano, onde o espetador é apresentado com uma sinopse da ação antes de esta ser representada, para que o mesmo não se ligasse

emocionalmente aos personagens e deixasse de prestar atenção aos fatores políticos e económicos importantes em que as personagens se encontravam inseridas (Morrison, 2016: 73).

Este género performativo atraiu não só artistas mas também ativistas que neste caso podem ser designados por “ativistas”, visto que o seu trabalho assenta numa fusão entre a arte e o ativismo. Em primeiro lugar, é necessário que se compreenda qual a diferença entre um artista e um “ativista”. Se um artista não necessita de ter uma responsabilidade social perante o trabalho que apresenta e o faz pela arte, o “ativista”, pelo contrário, deverá manifestar uma consciencialização do meio social que o rodeia e uma vontade em fazer alguma diferença com o seu trabalho, criticar, rejeitar e questionar o sistema e consciencializar o público. Como Florian Malzacher afirma: “At the core of activism stands the concept of direct action: an action with the very concrete goal of pointing out a problem, showing an alternative or even a possible solution.” (2015: 29).

Um dos principais papéis dos “ativistas” que se inserem no conceito das Performances de Vigilância tem sido alertar os cidadãos para os riscos e consequências da utilização dos equipamentos de vigilância, assim como, despertar para a sua presença no quotidiano. Isto tem sido determinante, uma vez que muitos utilizadores desconheciam os perigos e consequências da sua utilização. Tal como Gary T. Marx indica:

O significado de autoritarismo, repressão, dominação, intolerância e espionagem provavelmente será diferente quando vivido através do olhar e da audição do que apenas lido e quantificado. O papel tradicional do artista de tornar o invisível visível é muito apropriado neste contexto. Através da arte é possível educar-se de uma maneira mais profunda do que apenas através da palavra. Eles podem ajudar-nos a ver e a experimentar em maneiras distintas, especialmente coisas que são novas. (1995: 136)

A evolução tecnológica permitiu não só uma maior afluência e presença da vigilância como também, dentro das artes performativas, a criação de um novo modo de narração artística. É aqui que muitos artistas têm ganhado voz, ao utilizarem esses dispositivos para enriquecer o seu trabalho e explorar a sua criatividade, criando novos modos de assistir a espetáculos, inclusive através de equipamentos eletrónicos.

Atualmente, a nossa cultura é impulsionada pela mediatização e pelo evento ao “vivo”. “A suposição comum é que o evento ao vivo é “real e que o evento mediatizado

é secundário, e de certa maneira uma reprodução artificial do evento real”, escreve Philip Auslander (1999: 3)². No seu livro *Liveness of the Performance*, Philip Auslander questiona a dicotomia entre “imedição” e mediação. Para Auslander estes elementos nos nossos dias não deveriam encontrar-se em polos opostos, mas antes fundirem-se como elementos complementares, pois, segundo o mesmo autor, os eventos ao “vivo” utilizam cada vez mais tecnologias de mediatização (1999:32) e os meios de transmissão mediatizados baseiam-se na sua essência nos acontecimentos “ao vivo”, como é o caso da televisão, que pretende fazer com que o acontecimento ao vivo seja trazido para a casa dos espectadores, ao imitar o modelo intimista do teatro (Auslander, 1999: 16).

Alguns dos argumentos utilizados pelos estudiosos para realçar a importância do evento “ao vivo”, prendem-se com o facto deste tipo de eventos despertar todos os sentidos, enquanto o evento mediatizado desperta apenas o sentido visual e olfativo. Isto faz com que o público sinta uma sensação de pertença a um grupo com o qual partilha os mesmos gostos, criando-se assim possíveis comunidades. Outro dos argumentos referidos encontra-se relacionado com a relação ator e espectador, que esses mesmos estudiosos acreditam acontecer apenas nas interações de presença espacial. Auslander (1999: 56) contraria todos estes argumentos, afirmando que nas performances mediatizadas, os sentidos são igualmente despertados apenas de uma maneira distinta; pelo que não é necessário a presença física para que um indivíduo tenha um sentimento de pertença. Outro dos argumentos apresentados por este autor é que se torna difícil num evento ao “vivo” quebrar o fosso existente entre espectador/ator, fosso esse que não existe num acontecimento mediatizado dado o seu carácter mais intimista. Auslander (1999: 58) conclui assim que o poder dos eventos ao vivo encontra-se relacionado com a cultura económica e não com a qualidade do evento a que assistimos. Outra questão relevante, segundo Auslander, é que os termos “ao vivo” e “mediatizado” são conceitos que surgiram numa época analógica, e que hoje ao vivermos numa sociedade mediatizada, estes conceitos possam criar alguma confusão (Auslander, 1999: 51). Hoje, como Daniel Meyer-Dinkgräfe afirma:

Sob a influência das novas tecnologias, o conceito da designação “ao vivo” evoluiu e representa apenas o espaço temporal em que o evento ocorre (se o evento no teatro e no cinema acontecer

ao mesmo tempo, o evento no cinema é também ao vivo), ao custo do anteriormente indispensável conceito de corporalidade. (2015: 4)

Assim sendo, é possível que tanto Auslander (1999) como Fischer-Lichte (2008), que atribui um maior prestígio à performance ao “vivo” por esta não ser passível de ser reproduzida, estejam do mesmo lado da “barricada”, uma vez que o fator “ao vivo” refere-se hoje apenas à dimensão espacial em que se assiste ao evento e não ao fator temporal em que se assiste, mantendo-se, assim, intacta a ideia da efemeridade da performance, uma vez que mesmo que se assista através dos media estamos a assistir ao evento no exato momento e não a uma reprodução. Como Meyer-Dinkgräfe afirma:

Embora seja uma questão frequentemente debatida, quando se discutem as performances ao vivo a integração dos novos media nas performances ao vivo não faz com que estas deixem de o ser, visto que os espectadores e performers estão no mesmo espaço, ao mesmo tempo, ou seja, estão “co-presentes no espaço”. (2015: 5-6)

Um exemplo deste tipo de eventos que combina o real com o virtual num só acontecimento que pode ser seguido “ao vivo” em ambas as vertentes é a performance de Wafaa Bilal, *Domestic Tension* (2007). Este trabalho funciona como uma espécie de jogo no qual o artista convida os espectadores que se encontram nas suas casas a participarem através da internet. Fechado durante um mês num pequeno quarto na galeria FlatFile, o artista colocou uma arma de *paintball*, através da qual os participantes (na sua casa) podiam disparar atingindo o mesmo com bolas de tinta através de uma ligação entre esta arma e a conexão da internet dos mesmos. Os espectadores presentes eram convidados a assistir à violência que estava a ser exercida sobre o artista. Com isto Bilal pretendia manifestar-se contra e despertar o público para a violência de que os iranianos eram vítimas por estarem em guerra com os Estados Unidos. Desse modo, a interação entre o ator e o espectador não ocorre apenas entre os que se encontram fisicamente presentes, mas entre todos, tendo até os que se encontravam presentes uma postura mais passiva no ato de participação, uma vez que era apenas através de casa que os tiros podiam ser disparados, sendo atribuído aos espectadores presentes o papel de testemunhas da violência exercida sobre Bilal e consequentemente questionarem-se sobre a violência exercida nos restantes iranianos.³

³ Disponível em : *Discipline and Desire: Surveillance Technologies in Performance* de Elise Morrison (2016 : 127-128).

Assim sendo, é possível concluirmos que, embora como Fischer-Lichte (2005) afirma a performance ocorra da interação ao vivo entre ator e espetador, que a designação ao vivo na época que vivemos encontra-se ligada apenas a uma relação temporal e não espacial.

Outra das preocupações dos “ativistas”, cujo trabalho assenta neste género performático, tem sido criar dispositivos e formas que permitam combater esta constante vigilância a que estamos expostos. Um destes exemplos passa pelo projeto de Stephanie Young’s *Anti-Surveillance Feminist Hair & Makeup Party* (2014),⁴ uma espécie de festa que ensinava e incentivava as participantes a utilizar maquilhagem na cara de forma a não serem identificadas pelos programas de reconhecimento facial das câmaras de vigilância, tornando-se assim invisíveis perante o olho do “Grande Irmão”⁵.

Para McGrath e Sweeny, se existe uma arte de *surveillance*, não é uma que tenha a vigilância como tema ou utilize estas tecnologias, mas sim uma que nos permite também combater a vigilância e a sua tecnologia (McGrath, Sweeny, 2010: 91). Porém, e discordando do seu ponto de vista, penso que todas as performances por mais distintas que sejam e desde que utilizem a questão da vigilância como tema e/ou recorram aos seus dispositivos, devem ser também enquadradas neste género performativo, tal como Morrison defende (2016: 7).

Existem ainda outros “ativistas” cujo objetivo tem sido utilizar estes equipamentos de maneira a que possam ajudar os oprimidos e vítimas desse sistema, utilizando-os de um modo benéfico para a entreajuda. Um desses exemplos é a aplicação *Transborder Immigrant Tool* (2007), desenvolvida pelo Electronic Disturbance Theatre (EDT), que utiliza um sistema de GPS com a finalidade de encaminhar os utilizadores (imigrantes) que estejam a atravessar a fronteira do México para esconderijos onde se pode encontrar água, de modo a diminuir o número de mortes que acabam por acontecer nesta travessia. Estas garrafas de água foram colocadas em vários esconderijos no deserto pela organização voluntária Water Stations, Inc. and Border Angels. Embora a aplicação não tenha a capacidade de ajudar o utilizador durante toda a travessia, é possível que o mesmo faça uso desta em momentos de

⁴ Disponível em: <<http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/19131/1/artists-writers-show-how-to-hide-from-big-brother-government-surveillance>>, consultado a 20 de março de 2017.

⁵ Personagem fictício do romance de Orwell, 1984, que representa o poder incorpóreo e onnipresente que os vigia constantemente. Este termo, dada a sociedade de vigilância em que vivemos, foi adaptado e transportado para a nossa realidade.

extrema desidratação, uma vez que se encontra limitada à duração da bateria do telemóvel.⁶

Um dos perigos das criações artísticas de vigilância, segundo Kate Crawford (2016), prende-se com o risco dos próprios artistas e “ativistas” contribuírem para o aumento da vigilância ao proporem novas maneiras de utilização dos dispositivos, ou submeterem os participantes a situações em que a privacidade dos mesmos seja violada.⁷

Este género performativo encontra-se em expansão tendo sido realizado este ano (2017), em Nova Iorque, nos Estados Unidos da América um festival com a duração de três dias, de 27 a 30 de abril apelidado *We're Watching*, onde foram apresentadas um conjunto de performances relacionadas com a questão da vigilância. Este festival decorreu no Fisher Center, em Nova Iorque, e contou com a participação de diversos artistas, tais como: Hasan Elahi e o Big Art Group. Sobre estes artistas e “ativistas” Morrison afirma:

Frequentemente descrevo o trabalho dos artistas de vigilância como “hostil ao usuário”, visto que os seus esforços devem ser reconhecidos, não apenas pelo uso disciplinar que fazem destas tecnologias de vigilância, mas também pelo seu modelo de participação nestes espaços ser distinto daquele que é promovido por interfaces “acessíveis ao utilizador” que são cúmplices dos interesses estatais e corporativos. (2016:19)

Curiosamente, o mundo ocidental pode ser considerado, hoje, como uma sociedade de espectadores (“viewers society”)⁸, e ao mesmo tempo, de *performers*. O que era privado está agora descortinado ao olhar público (“public gaze”), uma vez que a maior parte das nossas vidas está a ser televisionada, quer pelas câmaras de segurança e pelos vídeos que partilhamos nas redes sociais, quer pela cultura televisiva cada mais invasiva a que somos expostos. A troco de tudo isto, vendemos a nossa privacidade. Não somos apenas espectadores, somos também, como Lyon afirma, participantes nesta performance global a que chamamos mundo (Lyon, 2003: 36).

⁶ Disponível em: <<http://www.mediafieldsjournal.org/border-research-and-the-transb/2016/12/29/border-research-and-the-transborder-immigrant-tool.html>>, consultado a 3 de abril de 2017.

⁷ Vídeo *COP ART: Surveillance, art and the new ethics of data*, RMIT, Sonar, 2016, conferência de Kate Crawford.

⁸ Termo utilizado por David Lyon no seu livro “*Surveillance After September 11*” para designar a sociedade atual (2003: 19).

Capítulo 2 – Vigilância

2.1. Panóptico

“Big Brother is Watching You” – o slogan orweliano de 1984, parece muito atual nos nossos dias. Este livro é quase uma premonição do que será a sociedade contemporânea, especialmente após o 11 de Setembro, uma vez que estamos sob constante vigilância, quer nas ruas quer no conforto da nossa casa, mas... quem nos está a observar? É o “Grande Irmão”, nome atribuído a esta figura sem rosto, sem horário e sem presença, que nunca sabemos quando ou onde nos poderá estar a observar. Mas curiosamente, este é um conceito que não é novo ou mesmo original.

Jeremy Bentham desenvolveu o modelo Panóptico, em 1791, consistindo esse num modelo disciplinar que dispensa o recurso à força, onde o poder é exercido sem rosto e onde se pode ver sem se ser visto. Este modelo é semelhante ao “Big Brother”, cuja onnipresença e invisibilidade o tornam um modelo perfeito de poder e disciplina.

O Panóptico trata-se de um dispositivo arquitetural de construção circular, dividido em celas, em que cada uma destas possui uma porta com grades voltadas para o pátio. No centro, encontra-se uma torre de vigilância com visibilidade total sobre todas as celas, as quais estão divididas entre si por uma parede, não sendo possível aos ocupantes saber quando estão a ser observados. Porém, sabem que podem estar a ser observados a qualquer instante, pairando assim uma presença de dúvida e disciplina constante. A pressão psicológica que resulta da noção de constante vigilância incute também disciplina e medo, o que faz com que correntes e fechaduras pesadas não sejam necessárias, assim como castigos corpóreos. Foucault designa este modelo como o “encarceramento perfeito”, na medida em que “pode reduzir o número dos que exercem, ao mesmo tempo em que multiplica o número daqueles sobre os quais é exercido.” (Foucault, 1999: 170).

Na sua obra “Vigiar e Punir”, o filósofo Michel Foucault (1999) debruça-se sobre o modelo Panóptico de Jeremy Bentham e estende o conceito às instituições sociais, tais como a família, a escola, o exército, o hospital e a prisão, concluindo assim que estas instituições permitem que o indivíduo seja constantemente observado e vigiado, mesmo que de uma maneira inconsciente para que se mantenha dentro de uma normalidade social. Quanto maior for o conjunto de informações referente a um indivíduo, maior a possibilidade de controlar os comportamentos do mesmo. Por esse

motivo, Foucault refere que a visibilidade é uma armadilha (*Idem*: 166). O próprio horário de trabalho, como Foucault (1999) refere, é uma velha herança para manter a população ocupada de maneira a evitar revoltas (Foucault, 1999: 127-128). Com tudo isto, destrói-se o poder das massas coletivas, dando lugar ao indivíduo que se torna controlado, “corrigido”, ocupado, minando-se assim as ideias de revolta contra o estado. A própria religião e instituições religiosas criam a ideia de um Deus onnipresente, capaz de julgar e seguir cada passo do crente, de maneira a controlar as massas em prol do benefício dos mais poderosos, dos tais “poucos”, ou seja, tornar os indivíduos úteis para a sociedade. Segundo Foucault afirma: “Um corpo disciplinado é a base de um gesto eficiente.” (*Idem*: 130)

Outra das particularidades que Foucault defende relativamente a este dispositivo é que o mesmo “desindividualiza” o poder, podendo ser exercido por “um indivíduo qualquer, quase tomado ao acaso, pode fazer funcionar a máquina” (*Idem*: 167). No entanto é importante frisar que é necessário algum poder para se conseguir “sentar” na máquina.

Na sua obra, Foucault (1999) apresenta o modelo Panótico e a cidade pestilenta como dois exemplos disciplinares, designando o primeiro como “disciplina mecanismo” e a segunda como “disciplina-bloco”, visto que a cidade pestilenta promove um encerramento da sociedade através da construção de muros de modo a evitar a movimentação de bens e pessoas, enquanto o segundo modelo, promove o alargamento institucional além-fronteiras. A verdade é que em ambos os modelos, segundo afirma Hugo Almeida, é exercido um poder total sobre os corpos para que estes se disciplinem, se moldem e “corrijam”. Embora de maneiras distintas e no modelo Panótico (não apenas o arquitetural, mas o institucional, como a escola ou a fábrica), o poder seja exercido sobre a mente e não sobre o corpo, a violência que exerce acaba por aprisionar a mente ao corpo que automaticamente acaba por ser aprisionado e disciplinado (Almeida, 2012: 56).

Na conceção de Bentham, o modelo Panótico, também se estende aos doentes mentais e aos estudantes para que os comportamentos desviantes sejam alterados, possibilitando assim a reeducação dos inaptos.

O Panótico é um modelo exemplar das sociedades disciplinares, ou seja, sociedades onde a prisão dos corpos não ocorre de uma maneira tradicional, confinada a um espaço, mas sim na maneira como os corpos são distribuídos no espaço, de modo a

que se encontrem passíveis de serem observados e controlados, sem que seja necessário o recurso à força, transformando-os em corpos “dóceis” capazes de se manipular, domar e curar. Esta docilidade do corpo “não se trata de cuidar do corpo” mas de “exercer sobre ele uma coerção sem folga, de mantê-la ao nível mesmo da mecânica” (Foucault, 1999: 118). Assemelhando-se assim, segundo Foucault, o Homem à máquina, com atitudes expectáveis e padronizadas, visto que cada uma destas instituições lhe irá facultar as ferramentas necessárias para que se possa enquadrar e agir como esperado, em prol da utilidade (*Idem*: 118-119). Isto faz com que não seja necessário que a justiça assuma publicamente a violência que exerce sobre os indivíduos e se abandone os castigos corpóreos e as manifestações em praça pública.

Se antes este poder foi exercido de uma maneira mais subtil e com necessidade a mais recursos, a evolução tecnológica dos nossos dias veio provar ser o aliado perfeito na execução do Panótico sobre a sociedade. As tecnologias não só aumentaram o número de pessoas sobre quem este poder é exercido, como diminuíram os recursos financeiros necessários à sua aplicação, uma vez que a maior parte de nós acabou por participar voluntariamente dentro deste modelo social ao aderir a equipamentos de vigilância como se de um bem de primeira necessidade se tratasse. A privacidade perdeu o significado, agora mesmo no conforto do lar, podemos estar a partilhar informações sobre nós sem sequer o sabermos.

O modelo de Bentham que remonta ao séc. XVIII e o romance futurista de Orwell, *1984* (de 1949) são parte da realidade dos nossos dias. O “Big Brother” é hoje mais incorpóreo do que nunca, as ruas e os espaços públicos encontram-se cobertos de câmaras de vigilância, os nossos telemóveis contêm aplicações com GPS que partilham a nossa localização e monitorizam as nossas deslocações, os computadores têm um IP como se de um número de identificação pessoal se tratasse, algumas câmaras contêm reconhecimento facial, as nossas vidas estão expostas nas redes sociais. Drones sobrevoam os ares, os cartões de crédito registam a localização dos nossos pagamentos, temos passaportes eletrónicos e as fronteiras são cada vez mais controladas nesta desenfreada era da informação. Hoje somos menos humanos em termos pessoais e somos cada vez mais dados (informação). O nosso perfil pode ser traçado através dos nossos consumos e das nossas localizações. Hoje somos pessoas virtuais que abdicaram da sua privacidade em prol de alguns *likes* no *Facebook* ou de um grupo de amigos com os quais não passamos tempo útil, somos letras em ecrãs e somos tudo isto em prol da facilidade, do comodismo e da segurança. Como Morrison afirma:

Dentro da “rede frágil” da sociedade de vigilância, os utilizadores/consumidores das tecnologias digitais são encorajados (ou mesmo requisitados) a participar na sociedade de vigilância simplesmente ao irem trabalhar, comunicarem com amigos e colegas, viajarem e fazerem compras. (Morrison, 2016: 4)

Comunicamos e socializamos através de plataformas e equipamentos de vigilância, com todo o comodismo, tendo conversas que facilmente ficam registadas e que podem ser acedidas por terceiros, acabando por possivelmente prejudicar a nossa privacidade. Assim sendo e sem darmos por isso, todos nós acabamos por fazer parte desta sociedade vigiada.

O 11 de Setembro é considerado pela maioria como um dos marcos do início da sociedade de vigilância tecnológica, mas David Lyon (especialista em assuntos de vigilância), afirma que a vigilância não deriva da tecnologia (2003: 37), como é possível observar através do modelo Panótico de Bentham, nos censos, nos bilhetes de identificação, nas certidões de casamento e de óbito. Como o mesmo afirma: “Apesar da constante presença nos media, as respostas aos ataques não representam um cenário completamente novo. Pelo contrário, os sistemas de vigilância já existentes estão a ser reforçados e intensificados.” (Lyon, 2003: 15).⁹

A vigilância não era uma questão presente nos debates políticos ou uma matéria de foco, apenas porque possíveis ataques terroristas eram ainda uma ameaça distante, apesar destas tecnologias já se encontrarem operacionais e em funcionamento. Porém, foi em troca da segurança que a população permitiu esta desenfreada propagação da vigilância. Assim sendo, posso afirmar que o 11 de Setembro foi nada mais do que o momento, segundo Lyon, que descortinou um conjunto de medidas que tinham sido tomadas anteriormente e uma justificação para a criação das sociedades de controlo que tinham sido postas em práticas anos antes, mas agora com táticas reforçadas (Lyon, 2003: 4).

Após o 11 de Setembro, surgiu uma campanha nos Estados Unidos designada “If you see something, say something”, esta campanha apela ao cidadão comum que reporte situações estranhas, desde pessoas, malas, tudo o que nos possa remeter para um potencial ataque terrorista.

A vigilância sempre foi baseada numa espécie de escrutínio social, mas sendo esta uma criação do homem, traz consigo algumas das características, falhas e preferências da sociedade em que vivemos. Assim sendo, após o 11 de Setembro, segundo Lyon, a vigilância, começou a ser exercida especialmente sobre árabes e muçulmanos uma vez que os presumíveis responsáveis seriam oriundos dessa etnia e religião (*Idem*: 100).

Torin Monahan indica que a vigilância é “sobre exercícios de controlo social que são facilitados pelos sistemas de identificação tecnológica, monitorização e rastreamento e análise de dados”, e não simplesmente “sobre pessoas a vigiarem pessoas” (2009: 291).¹⁰

2.2. Vigilância após Snowden

Se até então, e como referi no início deste capítulo, estaríamos em plena consciência da constante vigilância sobre nós exercida através das câmaras de segurança e de todos os outros meios referidos anteriormente, após as revelações feitas por Edward Snowden, o nosso conceito de privacidade ficou ainda mais restrito, ou alterado.

A 5 de junho de 2013, Edward Snowden disponibilizou um conjunto de documentos da NSA (National Security Agency) ao jornal britânico *The Guardian*, onde revelava ao mundo que o Governo Americano possuía um conjunto de informações relativas a todos os cidadãos do mundo, obtidos sem consentimento. Esta informação inclui registos telefónicos, informação privada de *emails*, localizações confidenciais, históricos da internet, gravação de chamadas, acesso às câmaras de qualquer computador e escuta de conversas telefónicas, mesmo sem estar o telemóvel a efetuar uma chamada.

No documentário *Citizenfour* (2014) é possível observar o encontro que ocorreu entre Snowden, a realizadora Laura Poitras, o jornalista Glenn Greenwald e o repórter dos serviços de inteligência Ewen MacAskil num quarto de hotel em Hong Kong. Snowden revela e entrega provas da referida vigilância por parte da NSA e desvenda o programa governamental PRISM, um programa criado para facilitar a vigilância em massa. No mesmo documentário, Snowden afirma:

[p]ara mim, tem tudo a ver com o poder do estado contra a capacidade do povo de se opor de maneira significativa a esse poder. E estou ali sentado todos os dias a ser pago para conceber métodos para amplificar esse poder do estado. E estou a aperceber-me que se as políticas mudam, que são as únicas que retêm estes estados, fossem mudadas, não seria possível opor-se significativamente a estes. (Snowden *apud* Poitras, 2014)¹¹.

Snowden justifica o porquê das suas revelações, com a necessidade da população em ter conhecimento sobre os tipos de informação que são recolhidos, considerando que é injusto que tudo isto seja feito de uma maneira que não permita aos próprios cidadãos combaterem essa vigilância, uma vez que não têm conhecimento da mesma. Assim com estas revelações, a população em geral encontra-se informada sobre esta vigilância invasiva, podendo encontrar maneiras de a evitar (*Ibidem*).

Snowden afirma (*Ibidem*), ainda, que deveria ser um direito poder navegar-se livremente pela Internet, o que acaba por não acontecer, como é o caso de alguns países, especialmente aqueles que se encontram em ditaduras ou governos mais extremos, que já limitaram esse acesso (Coreia do Norte, China ou Turquia).

Hoje Snowden é considerado um inimigo do Governo Norte-Americano e vive exilado na Rússia. Apesar de ter arriscado a sua própria vida, afirma que seria seu dever informar o mundo deste tipo de vigilância (*Ibidem*). Como Lyon (2015) afirma com o seu livro *Surveillance After Snowden*, Snowden veio revelar provas concretas de que a vigilância em massa ocorre e que é uma realidade (Lyon, 2015: 12).

Lyon afirma, ainda, que as práticas da NSA reveladas por Snowden são utilizadas para prevenir crimes, especialmente terroristas, antes que estes ocorram (Lyon, 2015: 10). Porém, Snowden (*Ibidem*) afirma que a quantidade de pessoas vigiada é tão extensa que incluí a maioria dos cidadãos do mundo, tornando-se difícil manter a segurança devido ao excesso de informação. Tanto Snowden (*Ibidem*) como Lyon afirmam que estes comportamentos são um atentado contra os direitos civis e humanos (Lyon, 2015: 11-12).

Como Lyon (2015) explica no seu livro, os dados recolhidos de modo confidencial de que Snowden fala são designados como “Big Data” (Lyon, 2015: 68). “Big Data” consiste numa quantidade enorme de informações que podem ser analisadas por computadores que revelam padrões, tendências e interações entre seres humanos.¹²

¹¹ Tradução utilizada é da legenda que o documentário *Citizenfour* se faz acompanhar.

¹² Definição disponível em: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/big_data>, consultado a 3 de março.

Este modo de exercer vigilância foi apelidado por Andrejevic e Gates de “Big Data Surveillance” (2014), que consiste no controlo e acesso a um vasto conjunto de dados recolhidos e registados. Agora, em vez de estarmos perante o olhar constante de um “outro”, sabemos que estamos acompanhados de dispositivos que monitorizam e recolhem um conjunto de informações sobre nós, ficando a privacidade ameaçada quer no mundo físico que habitamos, quer no mundo virtual em que cada vez mais teimamos em habitar.

2.3. “Social Sorting” na Vigilância

Após as revelações de Edward Snowden, Glenn Greenwald e Murtaza Hussain publicaram no Jornal *The Intercept* o artigo “Meet the Muslim-American Leaders the FBI and NSA have been spying on”. Neste artigo, é possível constatar que alguns indivíduos de religião muçulmana são colocados sob vigilância, independentemente de existir qualquer tipo de relação entre estes e atividades criminosas.

No artigo “Race, Surveillance and Empire” publicado na revista *Interantional Socialist Review*, Kundnani e Kumar afirmam que a comunidade tecnológica não se mostrou minimamente chocada com estes dados, pois, de acordo com estes autores, existe uma diferença entre os dados que são coletados a cidadãos comuns e os dados coletados a cidadãos muçulmanos, uma vez que estes últimos tendem a ser considerados “razoáveis alvos de suspeita” (Kundnani; Kumar, 2015).

Baseando-se nos escritos de Lyon, Torin Monahan afirma: “em vez de sermos todos submetidos de uma maneira igualitária ao olhar disciplinar, testemunhamos hoje em dia uma seleção social avançada que foi possibilitada pela vigilância eletrónica.” (Monahan, 2009: 290).

A tecnologia permite assim que seja feita uma discriminação menos óbvia e invisível a olho nu, uma vez que a mesma é consumada de um modo não presencial em que o sujeito discriminado tem pouca ou nenhuma consciência de estar a ser possivelmente vigiado.

Como anteriormente referi, os muçulmanos são um dos maiores alvos desta vigilância, especialmente após o 11 de Setembro de 2001. Esta discriminação tornou-se justificável em prol da segurança pública. Ao longo da história, a vigilância sobre o “outro” sempre foi uma constante, mudando por vezes apenas o alvo a vigiar. Hoje, esse

“outro” é referenciado como o indivíduo de origem árabe, cujas vestes e aparência o tornam suscetível de ser considerado uma ameaça para a segurança pública, independentemente de ser ou não uma possível ameaça para a segurança de terceiros. Hoje, a “Muslimness” representa perante o olhar da nossa sociedade “pessoas supostamente propensas à violência e ao terrorismo que, segundo a Guerra ao Terror, justificam toda uma panóplia de vigilância e criminalização, desde encarceramentos arbitrários a detenções com períodos indefinidos, deportação, tortura...” (Kundnani; Kumar, 2015).

No referido artigo de Kundnani e Kumar é realizada uma crítica ao cidadão comum que, após se ter confrontado com as revelações de Snowden, comparou os tempos que hoje vivemos à obra de Orwell, 1984. Ainda sobre esta questão, os mesmos autores afirmam que, pelo menos, no romance de Orwell, a vigilância era exercida de igual modo sobre todos os cidadãos sem que existisse um escrutínio social (*Ibidem*).

O artista Hasan Elahi acabou por se tornar uma vítima deste sistema em 2002. Foi detido pelos agentes de emigração no Aeroporto Internacional de Chicago, de regresso a casa após uma viagem à Holanda. Como justificação para esta detenção, os aludidos agentes afirmam que tinham informações que sugeriam que Hasan Elahi possuía explosivos guardados num armazém que lhe pertencia, no estado norte-americano da Florida. Eliahi ficou surpreso perante estas acusações e foi mesmo submetido a um período de seis meses de intensos interrogatórios. Porém, o detido possuía informações detalhadas sobre o que havia feito durante os vários meses anteriores, pelo que os próprios agentes ficaram espantados com a quantidade de informação que possuía. Esta mesma informação justificava e comprovava a sua inocência. Como “vingança” e vendo a contra vigilância (“counter surveillance”) como uma arma que pode ser utilizada a nosso favor, Eliahi começou a enviar emails para o FBI e a efetuar chamadas com detalhes sobre a sua localização e as suas interações, como, por exemplo, fotos de bilhetes aéreos e fotos de refeições nos aeroportos. Em 2003, decide expor esta experiência ao público em geral. Através da criação de uma página na internet tracking transcience (trackingtranscience.net), onde coloca a sua localização em tempo real, as suas movimentações virtuais e públicas e inúmeras fotografias, tornando-se assim sempre identificável aos olhos dos agentes do FBI e aos olhos de qualquer um que aceda ao seu site.¹³ Com este projeto, Eliah prova, tal como

¹³ Vídeo “TED Speaker: Hasan Elahi”, outubro de 2011, disponível em: <http://www.ted.com/speakers/hasan_elahi>, consultado a 10 de abril de 2017.

Steve Mann, que a “sousveillance”¹⁴ é uma arma que pode ser utilizada por cada um de nós para combater esta exagerada vigilância, assim como as desigualdades sociais que a mesma acarreta.

Este é apenas um dos exemplos deste escrutínio social. No *Twitter* em 2012, após revelações de que a NYPD (New York Police Department) havia monitorizado um conjunto de estudantes universitários muçulmanos, foram partilhadas descrições de situações sobre o hastag #myNYPDfile, em que jovens de origem muçulmana foram referenciados em situações perfeitamente normais que consequentemente se tornaram constrangedoras para estes, tornando-se mesmo alvos de vigilância ou opressão policial injustamente.¹⁵ Dentro destas situações, destaca-se a experienciada por Hussein Rashid que segundo o mesmo afirma: “Fui considerado suspeito enquanto realizava um trabalho em vídeo sobre estereótipos. Pessoas de cor não podem fazer gravações num raio de 100 milhas do metro.” (Rashid, 2012).¹⁶ Uma situação comum – porém como Hussein Rashid é muçulmano, a situação foi vista como um potencial atentado à segurança dos restantes cidadãos. Em outras das descrições, é também visível o facto de esta discriminação não ocorrer apenas por parte das instituições governamentais, mas também pelo cidadão comum, que vê os muçulmanos como uma potencial ameaça para a sua segurança.

É ainda uma ideia comum a premissa de que quem não tem nada a esconder não tem nada a temer. Porém, como Morrison afirma, esta ideia não é tão contundente na realidade social das várias minorias étnicas, de género ou mesmo religiosas, uma vez que estas muitas vezes escondem, não por constituírem um perigo para a sociedade, mas porque têm medo da discriminação e de não corresponder aos padrões estabelecidos (Morrison, 2016: 15).

2.4. A masculinização da vigilância

Como exposto anteriormente, a vigilância ocorre de maneira diferenciada entre os indivíduos de diferentes etnias, tendo o mesmo ocorrido relativamente ao género. Se vivemos numa sociedade maioritariamente falocêntrica, e sendo as próprias tecnologias

¹⁴ Sousveillance é um termo cunhado por Steve Mann que irá ser explorado no Capítulo 4 deste trabalho.

¹⁵ Disponível em: <<https://www.ap.org/ap-in-the-news/2012/nypd-monitored-muslim-students-all-over-northeast>>, consultado a 3 de março de 2017.

uma criação do Homem, é normal que estas contenham em si os valores da sociedade em que vivemos.

Como Laura Mulvey constata “o paradoxo do falocentrismo em todas as suas manifestações reside no facto de que ele depende da imagem da mulher castrada para dar ordem e significado ao seu mundo.” (Mulvey, 1983: 438). Esta necessidade aumenta o poder dos privilegiados e oprime ainda mais os oprimidos para que a sociedade patriarcal se mantenha. No seguimento desta, o poder incorpóreo por detrás das câmaras de vigilância acaba por adquirir um carácter masculino, apelidando-se o rosto por detrás destas mesmas tecnologias de “Grande Irmão” e “Peepin’ Tom”.

A maioria das tecnologias, tal como as câmaras de vigilância, são criadas com o intuito de inferiorizar as mulheres e ao mesmo tempo fortalecer os homens, sendo que muitas vezes isto pode não acontecer de uma maneira consciente. Porém, a abstração relativamente à presença de características e corpos femininos, quer ao pensar-se na utilidade destes equipamentos, quer ao focar-se na sua criação maioritariamente com o intuito de servir um corpo, branco, masculino e normativo, torna estas tecnologias discriminadoras. O *airbag*, segundo Monahan, é um desses exemplos, designado mais com o intuito de servir os homens do que as mulheres, uma vez que os airbags acabam causando mais danos nos utilizadores do sexo feminino (Monahan, 2009: 286).

No seu ensaio “Prazer Visual e Cinema Narrativo”, Laura Mulvey cunhou o termo “olhar masculino”.

Num mundo governado por um desequilíbrio sexual, o prazer de olhar foi dividido entre ativo/masculino e o passivo/feminino. O olhar masculino determinante projeta a sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia. Em seu papel tradicional exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que conota a sua condição de “para-ser-olhada”. (*Idem*: 444)

A mulher tornar-se assim um elemento passivo no ato da observação, enquanto que ao homem é atribuído o ato, implícito de ação de olhar.

Se as câmaras de segurança são encaradas como um modelo de segurança que pretende beneficiar as mulheres, não só porque “o género sexual é uma das características que diferencia a maneira como experimentamos o medo”¹⁷ (Koskela,

2013), mas também, porque o ambiente que nos rodeia é “ambiente masculino”¹⁸ (*Ibidem*) estando as mulheres mais sujeitas a evitar estes espaços por medo, as câmaras, dadas as suas características, não são capazes de oferecer a mesma segurança que uma presença humana, no entanto têm vindo a substituir esta presença. Isto acontece devido à sua natureza insensível perante potenciais abusos e pela maior demora em dar resposta ao observar-se através destas. Além do mais, este objeto de carácter masculino é igualmente, segundo Koskela (2013) uma fonte através da qual o abuso sexual é também exercido. A mulher é a vítima deste sistema de observação, uma vez que é através dele muitas vezes erotizada e fetichizada, o que faz com que o instinto escopofílico a que é submetida muitas vezes pelo olhar masculino (“male gaze”) levante questões éticas e de invasão de privacidade. Entenda-se este instinto, segundo a designação de Mulvey, como o prazer de olhar para outra pessoa como um objeto erótico (Mulvey, 1983: 451).

As mulheres são, ainda, frequentemente apresentadas como objetos de prazer a serem observadas pelos homens, como é possível verificar em muitas das revistas e no cinema americano de Hollywood. Isto não acontece porque a mulher seja mais frágil do que o homem, mas sim porque as construções sociais dos géneros masculino e feminino pedem às mulheres que “se deixem olhar”.

Às mulheres é imposto desde cedo o reconhecimento de que virão a ser observadas e, como tal, devem apresentar certas características que as tornam prisioneiras destas construções sociais e de uma consequente vigilância. É-lhes pedido desde cedo que produzam um corpo “adequado”, “um corpo cujo os gestos e a aparência é reconhecida como feminina” (Bartky, 1998: 27). A busca por um corpo ideal e a utilização de determinados ornamentos, gestos e maneiras de se comportar socialmente impostos, faz com que as mulheres se sintam frequentemente prisioneiras dos padrões sociais.

Aplicando o modelo Panótico, o facto de se saberem observadas faz com que estas automaticamente se disciplinem para se enquadrarem nestes padrões, acabando como Bartky (1998) afirma, por rejeitar a sua verdadeira essência em prol da sociedade e é: “o reflexo na consciência feminina de que *ela* se encontra sob vigilância de maneiras em que *ele* não, de que independentemente do que ela se torne, a mesma é antes de mais um corpo designado para agradar e excitar” (Bartky, 1998:42). Mesmo a

maneira como a “sousveillance” é exercida pelas mesmas, através dos seus perfis das redes sociais, denota que as fotos são partilhadas com o intuito de encantar e objetivar os seus corpos, ou seja, são poses criadas para satisfazer o “olhar masculino”.

As restrições impostas aos corpos femininos segundo Deveaux, não se limitam às mensagens das indústrias de beleza, mas influenciam também as relações pessoais e a procura de emprego (Deveaux, 1994: 226). Relativamente a este assunto, Morrison indica:

Ao observar-se os paralelos entre a vigilância e o sexo, é possível concluir-se que o género sexual é um conceito fundamental dentro dos muros culturais da vigilância. Os papéis normativos dos géneros sexuais e o desejo heterossexual há muito que têm sido construídos através da vigilância – o corpo com género sempre esteve sob vigilância com o intuito de proteger, manter e justificar social, política e economicamente estruturas que suportem o poder e o conhecimento patriarcal. Ao mesmo tempo, sinais de sexo e género têm sido utilizados para produzir vigilância – a vigilância depende dos sinais de heteronormatividade para se expressar e manter o seu estatuto cultural como um juízo de legalidade, evidência e conhecimento. (2016: 145)

Para as teóricas feministas, torna-se essencial que a mulher ganhe o poder de retribuir o olhar, pois como Morrison refere: “*Ao olhar de volta*, a performer feminina quebra com as estruturas binárias de ativo/passivo, ver/ser visto e masculino/ feminino dentro da performance visual, combatendo assim o que Schneider denominou de “terror binário”” (Morrison, 2016: 148).

De modo a permitir que as mulheres olhassem de volta, Steve Mann criou a *HeartCam* (2001), um aparelho que se assemelha a um implante mamário que, em vez de supostamente conter silicone tem incorporado câmaras de vigilância. Este aparelho é composto por uma câmara de infravermelhos num dos peitos e no outro uma câmara de vigilância, a cores. Com este aparelho, Mann pretendia contrariar o estigma, criando uma tecnologia de vigilância apenas para as mulheres, na medida em que a maioria dos dispositivos tecnológicos são criados para servir os indivíduos do sexo masculino, ao mesmo tempo, que oferecia à mulher a possibilidade de olhar de volta e desafiar o “olhar masculino”.¹⁹ Mas, se as intenções de Mann eram boas, Morrison contra-argumenta que se trata de uma tentativa falhada, uma vez que o dispositivo criado por Mann acaba por alimentar fetichismo de que as mulheres são alvo e não permite que

¹⁹ Consultado em *Discipline and Desire: Surveillance Technologies in Performance*, de Elise Morrison (2016), página 142.

estas se libertem da prisão corporal a que são expostas diariamente pela sociedade (*Idem*: 144). Várias são as artistas que tentaram desafiar o “olhar masculino” e um desses exemplos é a performance *Suite Vénitienne* de Sophie Calle (que será analisada no capítulo seguinte), onde a artista assume um papel ativo na observação, perseguindo um indivíduo que dá pelo nome de Henri B. pelas ruas de Veneza.

Assim sendo, é possível afirmar que as tecnologias de vigilância estão longe de serem neutras relativamente ao género, pois as mesmas operam dentro de uma sociedade patriarcal.

Capítulo 3 - Privacidade

3.1. Conceito de Privacidade

O conceito de privacidade tem vindo a ser, desde sempre, difícil de uniformizar. É um conceito mutável variando na época e na cultura a analisar, apesar de existirem diversos autores que se debruçaram sobre esta temática, uma vez que é considerado um dos direitos básicos e universais do ser humano. Um dos conceitos vigentes de privacidade é o do artigo jurídico escrito por Louis Brandeis e de Samuel Warren que a define como: “o direito de ficar sozinho” (Brandeis; Warren, 1890).

Se este conceito pode facilmente ser aplicado a dispositivos tecnológicos mais rudimentares, como máquinas fotográficas, na época das novas tecnologias é um pouco mais complicado adaptá-lo, visto que a invasão da privacidade ocorre sem uma presença física.

3.2. Alterações no conceito de Privacidade

Atualmente, estamos numa época que a comunidade tecnológica designa como a era da transparência e do fim da privacidade e afirma serem estas consequências dos tempos modernos. Segundo Casilli uma das principais causas do fim da privacidade prende-se com a segurança, outra das causas está interligada com a forma de exposição no meio virtual (Casilli, 2015: 4).

Vivendo-se numa época de vigilância, a privacidade é uma ameaça à mesma uma vez que ambos os conceitos se desenvolvem em extremos opostos. Isto significa que se no início dos anos 80 e 90, os académicos acreditavam que o meio virtual viria a libertar os indivíduos das normas sociais e físicas do meio que os rodeia, a verdade é que a entrada no novo século e a criação das redes sociais tornou o meio virtual numa extensão da realidade em que habitamos. A maior parte da população acabou por aderir a este mesmo meio, o que fez com que a perda de privacidade tenha sido algo que tenha ocorrido, segundo Casilli de uma maneira talvez inconsciente, mas participativa (2015: 2-3).

Esta participação em massa tem sido contestada por vários autores, sendo que as perguntas não param de surgir sobre o porquê desta participação desenfreada nesta

partilha de informação e perda de privacidade. Como resposta a todas estas questões, Romele, Gallino, Emmenegger e Gorgone publicaram no *Journal Surveillance & Society*, um artigo intitulado “Panopticism is not Enough: Social Media as Technologies of Voluntary Servitude”, onde descrevem esta participação como sendo um ato de submissão voluntária. Os mesmos autores designam esta submissão como um elemento paradoxal, na medida em que relaciona dois factos, a liberdade dos homens e a sua submissão repetitiva. Esta submissão voluntária é algo que pode ser contrariado, no entanto, o ser humano devido à sua natureza tem dificuldade em adaptar-se à mudança e tendência a submeter-se a ações repetitivas e quotidianas. No mesmo artigo, os autores relembram que “os seres humanos são “artificais por natureza” no sentido de que, devido ao facto de sermos incompletos, criamos artefactos e os artefactos “criam-nos”” (2017: 216).

Hoje, as redes sociais tornaram-se uma extensão de nós próprios e os nossos perfis uma espécie de avatares em que habitamos por vezes mais do que o nosso próprio corpo. É também fácil de identificar uma tendência natural em se criar um outro “eu”, um “eu” que consiste numa versão ideal e melhorada de nós próprios. Este fator aliado ao comodismo e à facilidade de comunicação levaram-nos a participar nesta sociedade. É também em consequência da rapidez com que a fama chega até nós, através do uso das redes sociais (como no caso de muitos *bloggers*), que não nos importamos de vender a nossa privacidade a troco dos tais “quinze minutos de fama”. As aplicações de estabelecimentos comerciais têm também beneficiado dos nossos dados para futuras campanhas de *marketing* em troca de descontos. É necessário, no entanto que o utilizador tenha consciência que ao estar ligado ao mundo digital, segundo Casilli, não só partilha dados por “publicação” (aqueles que partilhados pelo e com o consentimento do mesmo), mas também por “emissão” (dados e metadados) sem que tenha consciência desta partilha, não tendo assim por vezes consequência dos riscos a que está sujeito enquanto navega na internet (Casilli, 2015: 12).

Mas será mesmo este o fim da privacidade? Não será o conceito da mesma que pura e simplesmente se tenha alterado? Se é verdade que cada vez mais partilhamos informações pessoais, a verdade é que continuamos a não descortinar tudo. Existe um conjunto de dados que Doneda define como sendo dados sensíveis, encontrando-se nestes dados a diferenciação entre o público e o privado. Doneda define estes dados como:

A categoria dos dados sensíveis - que são, em suma, dados que revelam informações sobre uma pessoa que podem potencialmente dar origem à discriminação caso sejam conhecidos por terceiros - além de levar aos seus limites o nível de proteção concedido aos dados pessoais, constitui um ponto de análise valioso por possibilitar identificar a sensibilidade de um ordenamento aos problemas mais graves que envolvem a informação pessoal e as garantias fundamentais da pessoa, como a sua própria liberdade. (Doneda, 2010: 188)

Desse modo, podem-se encontrar vestígios de uma necessidade de privacidade por parte de todos aqueles que participam nesta sociedade de vigilância. Se por um lado temos um conjunto de dados que partilhamos sem qualquer restrição, por outro lado temos um conjunto de dados que salvaguardamos, considerados dados sensíveis.

Segundo Romele *et al.* indicam: “Nos últimos anos, a literatura sobre a privacidade nas redes sociais mudou o seu foco da relação entre pares para o foco na relação entre os pares e o sistema sociotécnico.” (2017: 205).

Se as redes sociais, como por exemplo o *Facebook* estão preocupadas com a nossa privacidade relativamente a outros utilizadores, o perigo hoje coloca-se relativamente às próprias corporações e empresas que recolhem esses mesmos dados, pois, são elas que não os filtram. Ainda sobre esta mesma questão, Utah Phillips afirma: “A privacidade não está a morrer, está a ser morta. E aqueles que a estão a matar tem nomes e endereços” (*apud* Casilli, 2014).

Casilli descreve a nossa situação atual como “uma mudança de *privacidade como penetração para uma privacidade como negociação*.” (Casilli, 2015:9). A afirmação do autor pode relacionar-se com o meio *online* em que hoje navegamos, especialmente no caso das redes sociais e dos fóruns – quem impõe as regras sobre as questões de privacidade são as redes. Por exemplo, no *Facebook* a utilização que um indivíduo faz da sua página tem de ir ao encontro das políticas de privacidade estipuladas por esta rede social. Imaginemos que partilho uma foto com nudez: esta imagem pode ser reportada por outros utilizadores e, mais tarde, ser excluída ou inclusive, ser a conta eliminada pelo próprio *Facebook*. Por esta razão Casilli afirma:

Não é mais uma transação onde cada indivíduo está sozinho contra todos os outros, mas sim um processo colaborativo, onde as motivações de cada cidadão combinam-se para criar coletivos

sociais (tais como grupos de advocacia, associações de comércio e entidades que servem interesses conjuntos), enfrentando organizações comerciais e governos em confronto. (2015: 11)

Alguns autores como indica Casilli, afirmam ser necessária uma “privatização da privacidade” para que o utilizador tenha a possibilidade de ter controlo sobre os seus dados, defendendo-se assim o utilizador desta invasão. A “privatização da privacidade”, segundo Casilli, faria com que os dados pessoais dos utilizadores fossem adquiridos por várias companhias e entidades a troco de um valor monetário, para uma futura utilização desses mesmos dados para fins comerciais (2015: 11-12).

Segundo Casilli, esta “privatização da privacidade” seria pouco benéfica, uma vez que iria aumentar as desigualdades económicas, não fazendo sentido, consequentemente, aplicar-se esta medida numa sociedade onde a privacidade já não é individual, mas coletiva. Iria também dificultar a defesa dos utilizadores quando necessário, pois o governo estaria impossibilitado de possuir estes dados, sendo os mesmos agora maioritariamente de companhias privadas (Casilli, 2015: 12).

Mas a privacidade não se resume ao virtual ou aos equipamentos eletrónicos, na medida em que enquanto vagueamos pelas ruas somos constantemente captados por câmaras de segurança e as nossas imagens são transmitidas em pequenos ecrãs e visualizadas pelo incorporo “pequeno irmão”, sendo a sua presença já tão constante, que como alguns concorrentes do *Big Brother* afirmavam em entrevistas, deixamos de dar conta da sua presença. Mas a verdade é que se prestarmos atenção, elas estão em toda a parte, acabando também por nos privar de passearmos livremente. Algumas delas inclusive têm um sistema de reconhecimento facial, que nos permite sermos identificados, caso exista essa necessidade. Esta situação tem estado no foco de trabalho de alguns artistas, que têm criado maneiras que permitam aos indivíduos combater o modelo Panótico que se encontra socialmente instalado. Um exemplo foi o caso do projeto *iSee* criado pelo Institute for Applied Autonomy (IAA) um coletivo de técnicos, artistas e ativistas com a colaboração dos Surveillance Camera Players e do NYCLU que permitia ao seu utilizador através de um website ter acesso a um conjunto de mapas interativos das ruas de Nova Iorque, indicando onde se encontravam localizadas as câmaras de vigilância e definia rotas alternativas ao utilizador, cuja presença de câmaras de vigilância era inexistente ou então menor. Esses caminhos tornavam a trajetória mais longa, porém como Erik Baard indica sobre este projeto: “Não é sobre a jornada ou o

destino, é lá chegar sem ser visto que importa” (Baard, 2001). Como afirma um trabalhador do IAA, citado nesse artigo, por Baard:

Nós criamos o iSee para que este fosse útil a um vasto número de pessoas comuns. A tendência dos Circuitos Fechados de Televisão é operar de modo a escolher minorias étnicas para observação e de se focarem de maneira voyeurística nos peitos e nos rabos das mulheres e isto faz com que a maioria da população tenha razões para evitar as câmaras de vigilância pública. (*Ibidem*)

Como referido anteriormente, as minorias étnicas e as mulheres encontram-se mais suscetíveis perante este tipo de equipamentos, não que esta discriminação e violação da privacidade seja uma consequência das câmaras em si. No entanto, a cara sem rosto que nos observa através das mesmas faz-se munir dos valores e imoralidades da sociedade em que habitamos.

A segurança foi também um fator chave na maneira pacífica com que aceitamos esta constante monitorização das nossas ruas, das nossas fronteiras, das nossas malas e das nossas vidas. Após o 11 de Setembro, o terrorismo tornou-se um dos grandes medos dos nossos dias e o controlo foi a medida prometida pelo governo para evitar ocorrências idênticas, porém, até à data, este tipo de ataques continua a ocorrer. Por esse mesmo motivo, Lyon questiona:

[P]orque é que as tecnologias de vigilância são criadas e desenvolvidas tão promiscuamente quando, por exemplo, as pessoas também demonstram estar preocupadas com a privacidade, e quando existem provas credíveis que estas tecnologias muitas vezes não conseguem efetuar as funções que lhes foram designadas (mesmo que possam executar outras funções)? (2006: 35)

Neste momento, não é só a privacidade dos “muitos” que se encontra ameaçada, também a dos “poucos”, pois, muitos ataques têm ocorrido por parte de *hackers* a grandes personalidades ou empresas, acabando por serem divulgados um conjunto de dados privados em relação às mesmas. O ato de se observar encontra-se agora normalizado, mas pouco mudou desde outros tempos, simplesmente como Robert McMahon afirma:

O que evoluiu desde o século XVII são as táticas de vigilância. O que antes requeria uma estrutura arquitetónica é agora feito por computadores. O que antes requeria que um ser humano

estivesse na rua junto à sua casa, hoje requer-se apenas um software e um analista num bunker à distância. (2015:11).

Capítulo 4 – “Sousveillance”

4.1. “Reflexionismo”

O conceito de “sousveillance” foi cunhado por Steve Mann e deriva da designação de “surveillance”, que segundo o mesmo, significa observar de cima em contrapartida o conceito de “sousveillance” significa observar a partir de baixo (Mann, 2002).

Este ato libertador é uma consequência da era digital e tecnológica (em especial dos equipamentos de gravação) em que hoje vivemos e faz com que a sociedade se torne mais justa e democrática, o que não acontece com a vigilância, ou pelo menos assim Mann acredita: “Uma sociedade assim pode ser construída com “sousveillance” (contrário de vigilância) como uma maneira de balancear o crescimento (unilateral) da vigilância” (*Ibidem*).

A “sousveillance”, segundo Hugo Almeida pode ser entendida como a vigilância dos pares, uma vez que esta pode ser exercida por pessoas que se encontram num estatuto semelhante e não necessariamente numa posição de superioridade hierárquica (Almeida, 2012: 65).

Mann vê a “sousveillance” como um ato de “reflexionismo”, um termo também cunhado por Mann, baseado na ideia filosófica de espelho e reflexo, (Mann, 1998).

Em 1998, Steve Mann fez algumas experiências onde pode colocar em prática este seu conceito de “reflexionismo”. Mann entrava em estabelecimentos comerciais acompanhado de câmaras de vigilâncias no seu corpo e quando lhe era indicado por parte dos seguranças que não podia fazer-se acompanhar desses mesmos equipamentos nas lojas, Mann confrontava-os com a presença das câmaras de vigilância presentes no estabelecimento, indicando a mesma razão para se fazer acompanhar por este tipo de equipamentos.²⁰ Para Mann, o “reflexionismo” é uma maneira de nos fazermos munir pelas armas dos opressores, maneira essa que muitos artistas têm encontrado para expor o seu trabalho (Mann, 1998).

Se é verdade que somos vítimas de constante monitorização e observação, o facto de podermos também exercer este poder sobre outros, de pormos em prática o “reflexionismo” de Mann, não é inteiramente mau e pode-nos devolver o poder na luta contra esta sociedade em que habitamos. Isto faz com que hoje se viva num mundo de

²⁰ Disponível em: <<http://wearcam.org/leonardo/reflectionism.htm>>, consultado a 1 de março.

maior igualdade (“equivallence”), onde não são apenas “os poucos que observam os muitos”, são também “os muitos que observam os poucos” (*Ibidem*). Um exemplo de “sousveillance” é o caso de Rodney King, que em 3 de março de 1991, por ter conduzido em excesso de velocidade foi detido e espancado brutalmente por vários policiais. Devido às filmagens de uma testemunha, o acontecimento deu origem aos motins de Los Angeles, alegando-se que se tratava de um caso de brutalidade policial, devido à sua etnia afro-americana. Outro dos exemplos é o movimento em vigor do momento “Black Live Matters”, que surgiu em 2013 como resposta à brutalidade policial exercida sobre afro-americanos, brutalidade essa que nos foi possível observar através de gravações feitas com telemóveis por testemunhas no local. Hoje, os próprios policiais fazem-se acompanhar de câmaras de corpo (“bodycams”), para que este tipo de eventos possa não ocorrer com tanta frequência.

Mann vê a “sousveillance” como uma arma de que precisamos para que possamos combater a vigilância, baseando-se na ideologia que “apenas os criminosos têm medo das câmaras” (Mann, 1998).

4.2. O “Catopticon”

Seguindo a reflexão de Mann, Ganascia cunhou o modelo social em que vivemos por “Catopticon”. O “Catopticon”, segundo Almeida, trata-se de um dispositivo arquitetural imaginário, semelhante ao Panótico de Bentham, porém a torre de vigilância encontra-se desocupada e um conjunto de espelhos encontra-se em frente de todas as celas direcionando o olhar dos seus ocupantes em todas as direções de maneira a que se observem e comuniquem. Se no Panótico, o poder vem apenas de cima, no “Catopticon”, segundo Almeida, a todos é dada a possibilidade de observar (Almeida, 2012: 67). As sociedades atuais, são segundo Ganascia, sociedades de controlo, que o autor descreve como: “sociedades onde qualquer um pode tirar fotos ou gravar vídeos de qualquer pessoa ou evento e depois difundir esta informação livremente por todo o mundo ” (2010: 1). O autor afirma que esta mudança de paradigma de observação é positiva, pois, no passado “apenas instituições poderosas como o estado ou grandes companhias tinham a possibilidade de difundir informação a qualquer escala” (2010: 7).

No modelo “Catopticon”, existe uma democracia na partilha de informação e prima pela transparência total, segundo Ganascia: “existe um movimento a favor da partilha de dados” (Ganascia, 2010: 5). Um desses exemplos é o programa promovido

por Barack Obama, *Gov (2.0)* durante a sua presidência dos Estados Unidos da América, que permite aos cidadãos saberem de que maneira os fundos económicos são utilizados e as políticas públicas implementadas. Porém, como Ganascia afirma:

Repare-se que a igualdade aparente na arquitetura do “Catopticon”, onde a torre central se encontra desocupada, não significa que o poder esteja distribuído de uma maneira igualitária. Novos grupos estão a impor o seu poder no espaço social ocupado pelo “Catopticon”. (apud, Almeida, 2015: 68)

Existem vários grupos que pretendem ocupar o centro da torre, existindo informações às quais são atribuídas uma maior credibilidade, por exemplo, uma notícia partilhada pelo jornal *Público* terá obviamente um impacto diferente e uma maior credibilidade do que uma notícia que seja partilhada por jornal online através do qual já lemos várias “fake news”. Segundo Almeida denota, embora muitos semelhantes os conceitos de Mann e Ganascia, existem algumas diferenças:

Mann previa que o observador concedesse livre acesso a todos os produtos da sua vigilância e que essa vigilância fosse visível para o observado – uma vigilância pública –, Ganascia alarga a noção também aos dispositivos privados de videovigilância, muitas vezes ocultos. (2012: 68)

No seu artigo “The Generalized Surveillance Society”, Ganascia identifica dois exemplos: um deles é o serviço *Internet Eyes* (<http://interneteyes.co.uk>) e o outro *BlueServo* (<http://BlueServo.net>), em ambos os serviços é pedido ao cidadão comum (apelidado por estes serviços de *viewer*) que observe câmaras de vigilância através do seu computador, participando assim neste modelo social, no primeiro caso é pedido que observem estabelecimentos comerciais enquanto que no segundo é pedido que se observe a fronteira do México com os E.U.A. Segundo Almeida:

[C]omo no catopticon não existe um centro de poder que observa, ao invés do que acontecia no panóptico, será virtualmente impossível agregar todos os *inputs* informativos, ou seja, agregar *o tudo que todos veem*. Assim, para atenuar esse problema, lógicas e serviços como o Internet Eyes e o BlueServo colocariam os indivíduos, voluntariamente mobilizados e livres no investimento do seu tempo, ao seu serviço, fazendo assim face aos elevados custos de manutenção de recursos materiais e humanos numa vigilância *oficial* em permanência. Assim, enquanto a quantidade de vigilantes poderá ser virtualmente muito maior, os seus custos serão certamente muito menores.

Almeida questiona se não estamos neste caso perante uma dupla vigilância, já que o *viewer* não pode tomar qualquer tipo de ação referente às situações reportadas, ficando estas atitudes ao cargo de instituições governamentais ou privadas (*Idem*: 69). Este comportamento perante as situações assinaladas é muito semelhante ao slogan, já referido anteriormente, “If you see something say something”. Ao reportarmos estas situações estamos não só a participar nesta sociedade de vigilância como a dar poder a estas instituições que nos pretendem domar e controlar.

Não é possível que se negue a importância da “*sousveillance*”, pois, é realmente uma arma poderosa que pode ser utilizada de uma maneira benéfica por parte dos oprimidos, uma vez que permite não só nos defendermos perante injustiças como também expor as falhas dos “poucos”. Enquanto que no modelo Panótico apenas esses “poucos” possuíam essa mesma capacidade de observar. Ganascia afirma que:

Sociedades locais de vigilância, que dominaram os séculos IX e XX, foram agora substituídas por uma sociedade de vigilância generalizada que atingiu proporções gigantescas, visto que ela não cobre apenas uma região, um país, um continente ou mesmo o mundo inteiro, mas também o mundo dos “*inforgs*”. (2010: 8)

Embora mais extensível e igualitária a “*sousveillance*” descende da vigilância e engloba em si as suas características. Desse modo, é possível afirmar-se que estamos efetivamente inseridos numa sociedade de vigilância, que ocorre do topo e também da base, o que demonstra que podemos ser observados a qualquer instante, sendo que a “*sousveillance*” não deixa de ser nada mais nada menos que um exercício de vigilância e controle. No entanto é possível verificar-se alguns casos em que a “*sousveillance*”, como o de Edward Snowden, exerce um impacto positivo na sociedade, despertando também para a verdade. Apesar disso, não deixa de ser um evento a juntar à lista para aumentar a sociedade de vigilância em que vivemos.

Parte II- Performances de Vigilância

Capítulo 1 - Performances em Espaços Públicos

1.1. *The Detective*, Sophie Calle, França (1980)

É uma performance da autoria de Sophie Calle, artista francesa, cujo principal objetivo tem sido trabalhar sobre a intimidade, particularmente, a sua, por meio de fotografias, texto, filmes e muitas vezes uma mistura de ambos. Calle pretendia com *The Detective*, pretendia “ter uma prova fotográfica da sua existência” (Calle, 2007: 122-123). A artista demonstra a necessidade dos dados, rastros para que a sua existência seja provada, tal como acontece nos nossos dias a necessidade de partilha nas redes sociais para provar que algo aconteceu, se não está online e visível perante o olhar do outro é como se nunca tivesse acontecido, uma das premissas dos nossos dias.

Calle pediu à sua mãe que contratasse um detetive privado para que este a seguisse por um dia. Ela embarcou, assim, juntamente com o detetive, numa viagem exaustiva pelas ruas de Paris, numa espécie de jogo sedutor. Perante o “olhar masculino”, Calle na sua performance transportou-nos para os locais que adorava, alguns dos quais tinham um significado especial para a artista, como, por exemplo, o parque onde recebeu o seu primeiro beijo. O “olhar masculino” é aquele que a artista escolhe para ser olhada e para comprovar a sua existência, exercendo o papel tradicional a que a mulher se encontra designada o de passividade no ato da observação. Ela, segundo Morrison demonstra falta de iniciativa ao desafiar a hierarquia social, ao demonstrar ter “medo de olhar de volta”, submetendo-se assim ao olhar ativo e “empoderado” do detetive (Morrison, 2016: 90). No entanto, ao saber que está a ser observada Calle pode manipular esta relação de poder, não sendo uma presa indefesa, mas uma manipuladora que controla os passos do detetive sem que este tenha consciência de tal ato.

Calle e o detetive experienciam diferentes sentimentos, ou seja, se para Calle o dia se encontra repleto de significado e embarca num jogo sedutor com o detetive, já para este profissional da vigilância trata-se de apenas mais um dia banal, um dia de trabalho. Como espectadores, ficamos conscientes das diferentes vivências experimentadas pelos participantes desta performance (Calle e o detetive), através dos relatos de ambos que acompanham as fotografias da perseguição. Se o texto de Calle se

encontra repleto de significado e emoção, o texto do detetive é apenas um relatório analítico das situações que observou.

Passo a transcrever dois excertos que demonstram não só as diferenças no discurso de ambos, mas também a vivência que cada um deles experiencia e a maneira como observam o que os rodeia:

Sophie Calle: Às 10:45 da manhã a Nathalie M vem ter comigo. Eu conheço-a há anos. Ela sempre me pareceu tão frágil. Ela é bonita. Eu sou supersticiosa então não quero falar sobre “ele”, o homem que me deve estar a seguir. Eu não sei se ele está mesmo cá.

Detective: Às 10:40 ela entra na rua 100, Montparnasse. Às 11:32 a sujeita sai do prédio na companhia de uma amiga, com aproximadamente 27 anos de idade, 1,60 m, de estatura robusta, cabelo longo e castanho, que usa calças castanhas claras e uma camisola preta. (Calle, 2007: 124)

Enquanto que Calle vê a sua amiga Natalie M. como sendo frágil, não é essa a percepção do detetive, que apenas baseado na imagem que observa a define como uma mulher robusta. Com este trabalho, Calle pretende, segundo Nicola Whelan, fazer com que o espectador questione o “mito da informação” (Whelan, 2010: 9), ou como Morrison afirma: “Calle gentilmente demonstra a ineficácia do olhar da vigilância em “ver” verdadeiramente o sujeito que observa” (Morrison, 2016: 90). Com as duas narrativas, Calle comprova que não é possível, ao observar-se o outro, capturar a essência do mesmo e que existe uma barreira entre a imagem e as intenções, pois, o detetive não é capaz de perceber os sentimentos nem as intenções da artista. A artista demonstra assim uma das fragilidades da vigilância, a de não ser capaz de reproduzir a essência do indivíduo vigiado.

O meio que a artista utiliza para que esta performance chegue até nós passa pela fotografia, um dos meios analógicos que foi desde cedo utilizado para exercer vigilância. A fotografia é, segundo Phillippe Dubois, considerada a imitação mais perfeita da realidade onde, de maneira “automática”, “objetiva” e quase “natural” esta se reproduz sem que a mão do artista possa intervir (1993: 27).

Como Dubois (1993) afirma no primeiro capítulo do seu livro *O Acto Fotográfico e Outros Ensaio*s, o ato de documentar engloba uma das potencialidades da fotografia, porém a realidade que a fotografia documenta levanta sérias questões, visto que fora de contexto pode adquirir outros significados. Muitas fotografias ou vídeos retirados do seu contexto original podem dar aso a percepções erradas, como muitas

vezes acontece com notícias partilhadas pelos media. Além do mais a fotografia e os restantes equipamentos de vigilância falham ao não serem capazes de exprimir a realidade do sujeito que observam, pois, falta-lhes uma ligação plausível com a realidade interior do indivíduo que observam.

A própria questão quanto à veracidade desta performance é-nos levantada pela performance em si, quando questionamos se realmente a artista contratou o detetive ou se pediu intencionalmente a alguém que lhe tirasse estas fotografias a preto e branco e com uma distância considerável, onde ambos estariam neste tipo de relação e, por vezes, algum desfoque para que o espectador se deixe mesmo manipular e também possa ser induzido em erro quanto ao facto destas fotografias fazerem parte do real ou serem encenadas. (ver fig. 1).

1.2. *Ausländer Raus* (Estrangeiros, Rua) Christoph Schlingensief, Alemanha (2000)

A performance *Ausländer Raus* é da autoria de Christoph Schlingensief (1960-2010), artista e encenador alemão, fortemente influenciado pelo dadaísmo, surrealismo e outros movimentos vanguardistas. Uma das vozes fortes das artes performativas contemporâneas, Schlingensief pretendia essencialmente com o seu trabalho fazer uma crítica e destabilizar as práticas sociais, políticas e artísticas do seu tempo e comunidade.

Em fevereiro de 2000, os políticos austríacos surpreenderam o mundo ao fazerem uma coligação com o FPÖ (Partido da Liberdade da Áustria), um partido de extrema-direita liderado por Jörg Haider que pretendia acabar com a imigração, com ideais racistas e xenófobos muito semelhantes aos do Terceiro Reich.

Em 1999, surgiu um *reality show* apelidado de *Big Brother*, programa esse que é familiar a todos, uma vez que foi um sucesso de audiências em diversos países, tendo inclusive cada um dos países produzido uma versão do mesmo. No programa, os concorrentes são colocados sob constante vigilância, vinte e quatro horas, um conceito semelhante ao do livro *1984* de George Orwell de onde não só o nome do programa foi retirado como a ideia base para a concretização do mesmo. O *reality show* contava com a participação interativa dos espectadores através do voto para eleger o vencedor e expulsar semanalmente um dos concorrentes da casa.

Na performance, *Ausländer Raus* apresentada no Festival de Viena em 2000, Christoph Schlingensief, juntou os dois acontecimentos, sem qualquer correlação

aparente entre ambos para fazer uma crítica ironizada à situação política da Áustria no momento. Schlingensief adota na sua performance o formato do *reality show Big Brother* e crítica a coligação com o FPÖ, assim como o crescimento do número de apoiantes da extrema-direita. Schlingensief colocou doze emigrantes ilegais num contentor, monitorizados durante vinte e quatro horas, ao público é possível observar esta mesma transmissão e votar no seu concorrente favorito. No *reality show* ao vencedor era atribuído um prémio, em *Ausländer Raus* ao emigrante ilegal é-lhe dada a oportunidade de ficar a residir na Áustria, existindo todos os dias duas expulsões do contentor, tal como acontece no programa. Porém esta expulsão tem repercussões maiores, devido ao facto de ao serem expulsos do contentor, os participantes são também deportados da Áustria (ver fig. 2).

Se as semelhanças entre estes dois eventos podem parecer descabidas, Winden afirma que se analisarmos mais profundamente, é possível encontrar-se semelhanças entre ambos. Se para os participantes neste tipo de *reality shows* a fama e a popularidade são uma necessidade, para os partidos políticos essa é igualmente a sua aspiração, para que possam ter votos. Outra das semelhanças prende-se com o facto de tanto os partidos de extrema-direita como o *Big Brother* atribuírem aos seus seguidores o poder de exclusão dos outros, quer pelos ideais dos partidos, quer pelo formato do programa (Winden, 2014: 35-36).

O contentor encontra-se colocado junto à Ópera de Viena, um dos locais mais visitado por turistas, um dos elementos representantes da cultura burguesa austríaca e do seu orgulho. Por se encontrar num local tão simbólico e de passagem de muitas pessoas a sua presença não pode ser menosprezada. Schlingensief pretendia com esta performance, ao escolher estrategicamente a localização do contentor e ao colocar no cimo do mesmo a frase “Estrangeiros, Rua” bem como uma bandeira azul e o logo do FPÖ e slogans ditos por Haider, trazer o “lixo” para a praça pública e confrontar os austríacos com as suas escolhas. Como Denise Varney afirma:

Estrangeiros Rua juntou a internet, os media, o Teatro moderno e a performance ao vivo para criar uma representação estética da política contemporânea. Ao fazê-lo, expande os parâmetros do teatro político ao reconhecer a viragem da informação em papel para os media no ativismo político e o crescimento da interatividade como um modo dominante de discurso público. (2010:117)

A performance *Ausländer Raus* é acima de tudo um exemplo precoce de ativismo, em que Schlingensief se faz valer da arte para se manifestar contra a política. A performance, embora incluída dentro do Festival de Viena, não foi completamente entendida como um projeto artístico. Por exemplo, a frente antifascista tentou invadir os contentores para libertar os imigrantes do enclausuramento, porém não deixa de ser irónico, visto que tanto eles como Schlingensief partilham os mesmos ideais e não perceberam que aquele espetáculo cómico e recheado de violência se tratava de uma manifestação contra a extrema-direita – e não de uma espécie de Jardim Zoológico humano para entreter as massas.

No decorrer da performance, foram transmitidos discursos xenófobos de Haider. Schlingensief encontrava-se com um megafone a provocar a audiência apelidando a Áustria de “Terra dos Nazis”.²¹ Os manifestantes que se encontravam em frente ao contentor, e eram vários, protestaram efusivamente contra as provocações de Schlingensief ao mesmo tempo que eram confrontados com o ridículo de alguns ideais da extrema-direita, que inferiorizam algumas pessoas e raças em prol de outras. As situações, a que o público assistiu são todas irónicas, desde a saída dos emigrantes expulsos do contentor acompanhados por seguranças, até aos emigrantes a aprenderem a falar alemão e os seus cartazes colocados em frente ao contentor com o contacto telefónico que os levaria à final da performance através do voto. Tudo absurdo. Porém nunca em momento algum conseguimos perceber qual a consciência que os emigrantes têm nesta intervenção, se a sua presença é teatralizada ou não.

A vigilância é aqui o formato central em que tudo decorre, quer pelo próprio conceito do *reality show* em que a performance foi baseada, oferecendo assim ao espectador a possibilidade de espreitar o íntimo daqueles doze participantes durante vinte e quatro horas por dia, através das câmaras de segurança, dos óculos dos contentores e através do *live streaming* na internet. Mas também da necessidade, segundo Varney afirma, destes mesmos imigrantes de serem vigiados e monitorizados, pois, segundo a visão da extrema-direita trata-se de uma ameaça para a sociedade austríaca (Varney, 2010: 107). Esta vigilância constante torna possível que se faça uma analogia, como o próprio Schlingensief refere no documentário realizado por Paul Poet sobre este projeto, entre o contentor com os campos de concentração Nazis, onde o controle e vigilância operavam constantemente. Ao ser atribuída a possibilidade de um

²¹ Visualizado no documentário Schlingensiefs Container – Chronik einer Kunstaktion (2002) de Paul Poet.

voto democrático ao espectador, quer por linha telefónica quer pelo site *auslander raus* (www.auslander-raus.au), segundo Jesse Van Winden é-lhes dado o poder não só de excluir, como também de decidir o futuro daqueles emigrantes, tendo assim um comportamento semelhante ao regime do Terceiro Reich em que a igualdade não era atribuída a todos. Porém, segundo Winden questiona até que ponto esse voto é mesmo democrático quer no programa, quer na performance, visto que existe uma produção por detrás do evento capaz de manipulá-lo? (Winden, 2014: 36). Segundo Winden:

O uso dos temas do Big Brother funde-se na intervenção de Schlingensief com representações de sentimentos xenófobos reprimidos. Este contraste desconstrói a imagem pública formatada da TV ao separar a mesma do seu contexto informativo, inserindo-a abruptamente noutra, um contraste com resultados chocantes precisamente devido à sugestão de Schlingensief de uma relação metonímica entre as duas. (2014: 36)

1.3. *Operation Black Antler*, Blast Theory e Hydrocracker, Inglaterra (2016)

Operation Black Antler trata-se de um espetáculo de teatro imersivo da autoria dos Blast Theory em parceria com os Hydrocracker. Os Blast Theory são grupo artístico inglês criado em 1991, mais precisamente de Brighton liderado por Matt Adams, Ju Row Farr e Nick Tandavanitj, que criam espetáculos interativos e imersivos com o intuito de explorarem questões sociais e políticas, utilizando novas tecnologias que misturam as barreiras da realidade e ficção. O Hydrocracker é igualmente um grupo de teatro inglês, que utiliza espaços não convencionais e conta com a participação e imersão do público para a realização dos seus trabalhos.

Operation Black Antler nasceu face ao aumento da extrema-direita nos últimos tempos no Reino Unido e em protesto relativamente à vigilância policial exercida sobre disfarce.

Há 40 anos que os policiais britânicos se infiltram sob disfarce em manifestações, partidos políticos e associações. Porém com as revelações feitas por Snowden e outros, é possível observar-se que as organizações que utilizam a vigilância e a espionagem como meio de subsistência e segurança muitas vezes ultrapassam as barreiras morais e éticas que se encontram estipuladas pela lei para conseguir alcançar os seus objetivos.

No Reino Unido existe um grupo de apoio contra os abusos sexuais e psicológicos que são exercidos pelos polícias sob disfarce, chamado “Police Spies Out

of Lives”. Este grupo oferece apoio a todas as vítimas das ações exercidas sobre esta prática, inclusive resultando no estabelecimento de relações conjugais e nascimento de crianças frutos das necessidades dos policiais para atingirem os seus objetivos de vigilância. Este grupo pretende não só ajudar, mas também consciencializar os demais para esta prática que tem sido recorrente ao longo de vários anos.²²

Operation Black Antler permite aos participantes tornarem-se espiões sob disfarce, é-lhes pedido que se juntem a uma pequena equipa, na qual lhes é atribuída uma nova identidade, que os levará a participar numa operação de espionagem. É dada a indicação aos participantes para se dirigirem a um bar, onde se reúne um partido político de extrema-direita e sob disfarce representarem o papel que lhes foi atribuído. Com este seu trabalho, ao dar a oportunidade ao público de passar umas horas na pele de um espião sob disfarce, os Blast Theory tencionam despertá-lo para as questões éticas e morais que a espionagem sob disfarce acarreta. A peça, como os seus criadores designam *Operation Black Antler*, conta assim com os seus participantes para a sua realização e o seu desenrolar depende igualmente dos mesmos e da maneira como se comportam, todos os dias a performance é diferente devido aos diferentes intervenientes (Wall, 2016b). (ver fig. 3).

Em relação a *Operation Black Antler*, o diretor artístico dos Hydrocracker, Jem Wall afirma:

[E]m *Operation Black Antler* não pretendemos mostrar à audiência um espectáculo sobre policiais sob disfarce. Pretendemos que a audiência se sinta na pele de um polícia sob disfarce. Não pretendemos oferecer uma emoção leviana ou uma manifestação de poder, mas sim fazer com que os participantes tomem decisões morais e éticas sérias num mundo cuidadosamente construído e de carácter moral dúbio (mesmo que ficcional). Nós acreditamos que ao colocarmos o público numa situação “realista”, fará com que este pense de uma maneira mais profunda sobre a questão da vigilância. Eles terão que decidir o quão longe estão dispostos a ir para alcançar os seus objetivos. Dada a visceralidade da experiência, eles terão uma resposta mais profunda e compensadora à questão: até que ponto se justifica que o Estado peça aos seus agentes para mentir e espiar com o intuito de nos proteger?” (Wall, 2016a)

Os artistas pretendem assim que os participantes examinem as suas atitudes em relação à vigilância, o quão longe estão dispostos a ir para concretizar a ação que lhes foi designada pelos artistas. Como Jem Wall afirma: “Vigilância é um termo muito

²² Disponível em: <<https://policespiesoutoflives.org.uk>>, consultado a 3 de julho de 2017.

subtil, porém espero que esta performance demonstre às pessoas o que designamos por vigilância: enganar, mentir, viver sob uma identidade falsa – será isto necessário para nos manter a salvo dos perigos que nos rodeiam?” (Wall, 2016b).

Operation Black Antler, levanta várias questões – uma delas é até que ponto se está disposto a ir por um ideal, por um trabalho em prol da segurança como o caso dos policiais sob disfarce? Não estão esses mesmos, os que supostamente se encontram no hemisfério correto a afastarem-se cada vez mais dos valores morais que defendem ao violar a privacidade e o direito de outros seres humanos, a mentirem e até a criarem relações sob uma identidade que não é a sua? De uma maneira semelhante à que Albert Camus demonstra com a sua peça *Os Justos*, em que um grupo de personagens ao tentar fazer justiça afasta-se cada vez mais dela. Kaliayev, uma das personagens, afirma que: “Não vou matar um homem. Vou matar o despotismo” (Camus, 1960:56), porém ele não deixa de ter morto um homem e ainda assim com esta morte os ideais contra os quais combatia não foram erradicados. Será ele um revolucionário ou um assassino, tal como a Grã-Duquesa insiste em apelidá-lo? A ambiguidade é aqui uma questão presente, tal como acontece em *Operation Black Antler*, a segurança é importante, a extrema-direita é um grupo de ódio que pode destabilizar a sociedade em que vivemos, porém até que ponto as atitudes dos agentes são válidas? E quais os limites?

No seu livro *Undercover: Police Surveillance in America* Gary Marx indica que: “No início do livro eu via as táticas de vigilância sob disfarce como um mal desnecessário. Mas no decorrer da pesquisa concluí, embora de um modo relutante, que estas táticas são um mal realmente necessário” (*apud* Gelbspan, 1988).

Anna Morell, uma das participantes em *Operation Black Antler*, afirma que só após a adrenalina do momento passar é que sentiu que a sua atitude poderia ter repercussões negativas na vida de outrem, que porventura poderia estar inocente. Morell afirma, ainda: “É uma experiência poderosa, desconcertante e enervante, tanto durante como muito tempo depois de terminada a experiência. Senti-me afetada pelo que fiz, mesmo tratando-se de uma experiência ficcional. E talvez pior, é saber que estaria disposta a fazer o que fiz novamente.” (Morell, 2016).

O enquadramento desta peça dentro das performances de vigilância é óbvio, visto que não só toda a experiência do participante é feita através do disfarce com o intuito de vigiar e invadir a privacidade de outrem, como é um ato de reflexão para todos aqueles que nela participam sobre a vigilância e as questões morais e éticas que podem ser levantadas pelo ato de vigiar, se é verdade que é uma questão ambígua, é

também verdade que após a participação nesta operação os participantes se encontrem pelo menos mais despertos para a realidade que os rodeia, ou então compreendam e se sintam mais confortáveis em saber que a vigilância é exercida em troca de segurança. Segundo os artistas, a operação que escolheram para que os participantes se infiltrassem foi precisamente uma que levantasse questões de ambiguidade e desse azo a diversas opiniões (Wall, 2016a). Não queriam que os participantes se confrontassem com uma situação em que a vigilância é mesmo errada, mas com uma situação plausível a várias respostas e reações por parte daqueles que nesta peça interativa participaram.

1.4. *Follower*, Lauren McCarthy, E.U.A (2015)

A performance *Follower* é da autoria de Lauren McCarthy artista e programadora norte americana, cujo trabalho se foca essencialmente nas relações sociais fruto da evolução tecnológica entre os indivíduos.

De uma maneira semelhante ao *Twitter* em que o seu utilizador pode seguir e ser seguido por outros utilizadores, na performance *Follower*, Lauren McCarthy permite ao participante, escolhido pela sua resposta a duas breves questões em que indica quais as razões pelas quais gostaria e deveria ser seguido, ter um seguidor durante um dia.

O participante ao responder ao questionário em cima referido, de uma maneira semelhante à que se propõe a ser utilizador da rede social *Twitter*, assina um contracto em que se submete a participar conscientemente nesta experiência de vigilância. Tratando-se de claro caso de vigilância colateral (“lateral surveillance”), dada a maneira participativa em que nos entregamos ao Panóptico, as questões éticas relativamente a esta performance não levantam qualquer tipo de questões.

Como Westcott e Owen indicam o ato de seguir acontece, no caso do *Twitter*, sem conhecimento prévio do utilizador, tendo sido estabelecido um contrato entre o *Twitter* e o seu utilizador a partir do momento em que este se propõe a fazer parte desta rede social (Westcott; Owen 2013: 315). Embora seja baseado no modelo do *Twitter*, na performance *Follower*, o participante é notificado que se encontra a ser seguido.

Com esta performance a artista pretendia perceber qual a ligação entre a vigilância e a procura de atenção, a necessidade de popularidade e o reconhecimento, que leva a que muitos utilizadores das redes sociais comprem seguidores (por dez dólares é possível comprar-se mil seguidores). O desejo de se sentirem observados

demonstra ser aqui um fator importante – quantos mais olhos se encontrem no utilizador, maior é a invasão à sua privacidade ou o que se pretende mostrar dela, e maior é a importância que estes utilizadores conseguem e maior é o respeito e popularidade que ganham (assim como oportunidades alternativas de fazerem algum dinheiro). Muitas empresas, estando a par do fenómeno de popularidade em que se tornaram os utilizadores das redes sociais, pagam-lhes para fazerem publicidade dos seus produtos. Hoje em dia, segundo Aleks Eror, o grau de popularidade é medido pelo número de seguidores que um utilizador tem, sendo que poucos seguidores equivalem a pouca popularidade, o que parece ser um receio de muitos dos utilizadores (Eror, 2017).

Embora este conjunto de seguidores seja sinónimo de popularidade, uma vez que não existe qualquer correlação entre seguir e ser seguido, Harriet Westcott afirma:

Seguir alguém por si só não é sinónimo de se criar laços de amizade, visto que não acontece de uma maneira recíproca, no entanto é possível que o utilizador goste dos Tweets, o que pode ser importante para a criação de laços sociais futuros, visto que sentimentos de afinidade criam relações futuras. (2013: 315)

Em *Follower*, McCarthy permite ao participante experimentar a sensação de ser seguido no mundo real, de atingir esse grau de atenção que faz com que muitos indivíduos se encontrem nas redes sociais (ver fig. 4). O narcisismo é uma característica que tem vindo a crescer nos indivíduos dos nossos dias. Segundo Bauman, “precisam ser vistos, notados e comentados e, portanto, presumivelmente desejados por muitos nas revistas luxuosas, nas telas de TV”, (Bauman *apud* Lima, 2016: 78), e também nos computadores, poder-se-ia acrescentar.

O participante, após ter sido selecionado, recebe a indicação para instalar uma aplicação, que o irá informar quando vai começar a ser seguido. Esta perseguição permite ao participante estabelecer as regras, visto que o mesmo é informado que se encontra a ser seguido. De uma maneira semelhante à performance *The Detective* de Sophie Calle e do funcionamento da rede social *Twitter*, o participante não é uma vítima da vigilância, não só porque decidiu dar-se a observar de livre e deliberada vontade, mas porque se encontra em controlo total de conduzir a viagem e mostrar o que deseja. Isto faz com que o sujeito possa agir de uma maneira positiva e distinta da sua conduta real, sendo a vigilância aqui sinónimo de atenção e exibicionismo, mas não de verdadeira perda de privacidade. Aqui observar-se quem se dá a observar.

Louise, uma das participantes nesta performance, no vídeo de apresentação do trabalho da artista no seu website, justifica o seu desejo de ser seguida:

[E]u quero partilhar coisas com as pessoas mas eu não quero ter de falar com as pessoas e dizer-lhes o que eu estou a fazer. Eu penso que seria fantástico para elas verem o que estou a fazer. Demora algum tempo para se construir relações, demora algum tempo para “tocar” as pessoas. Eu não quero outra relação. Eu só quero ter uma relação com alguém que eu não tenha de falar, que eles só me sigam e que me vejam a ter uma relação comigo mesma. Se eu soubesse que alguém me estava a seguir, a observar a minha vida isso iria tornar a minha vida muito mais interessante. Eu gosto de jogos, fazer coisas para me divertir e ao mesmo tempo criar uma nova experiência para outra pessoa. Eu penso que sou uma pessoa bastante positiva e penso que as coisas que eu faço estão em consideração com as outras pessoas. Quem sabe o que alguém quer ver? Mas eu demonstrar o melhor de mim talvez isso desperte algo nas pessoas.” (*apud* McCarthy, 2016)²³

Pelas razões apresentadas por Louise, é possível, de uma maneira semelhante à que nos leva a aderir às redes sociais, verificar-se um prazer em mostrar-se e em ser vista. Sendo uma situação de vigilância controlada, uma vez que o participante se encontra ciente de que está a ser seguido, é possível que se descubra o melhor de nós – de uma maneira semelhante ao que aconteceria no modelo Panótico, em que, os indivíduos, ao saberem-se observados, iriam simultaneamente educar-se e disciplinar-se.

Esta performance ainda se encontra operacional, sendo que McCarthy é até ao momento a única “seguidora” disponível, porém no seu website é possível a todos os que assim desejarem candidatarem-se a serem seguidores e após uma seleção, exerceram a função de “Grande Irmão” por um dia longe dos ecrãs e das redes sociais, satisfazendo assim a sua veia voyeurista.

1.5. *Suite Vénitienne*, Sophie Calle, França (1979)

Suite Vénitienne é um trabalho da artista Sophia Calle. Como anteriormente referido, Calle foca-se essencialmente em questões relacionadas com a intimidade, e *Suite Vénitienne* não é exceção.

²³ Transcrito do áudio do vídeo promocional da artista da performance, disponível em: <http://lauren-mccarthy.com/follower>>, consultado em 2 de fevereiro de 2017.

Sophie Calle neste seu trabalho decidiu seguir um homem que mal conhecia, apelidado pela artista de Henri B., desde Paris até Veneza. (ver fig. 5). Esta perseguição aconteceu sem consentimento da parte de Henri B., acabando por dar origem a um livro de nome *Suite Vénitienne*, semelhante a um thriller policial, que se trata da performance em si, visto que é através do mesmo que o espectador/leitor tem acesso ao acontecimento. O livro é composto por um conjunto de fotografias da artista referente à perseguição de Henri B., assim como um texto e mapas que permitem ao leitor “mergulhar” na perseguição. Segundo Calle, este projeto surgiu não necessariamente por causa de Henri B. ou de qualquer ligação ou atração que tenha sobre o mesmo, mas pelo mero prazer que encontrou no ato de seguir e observar o outro (Calle, 1988: 2). Como Samuel Mateus afirma: “É inquestionável que o ato de olhar ou observar envolve um prazer especial nas sociedades contemporâneas onde se dá muito ênfase à cultura visual. É suposto que tudo seja visto, mesmo aspetos pessoais antes denominados como privados” (2012: 208).

Henri B, embora seja o principal sujeito da perseguição iniciada por Calle, não é o único, visto que a artista acaba por perseguir pessoas com quem Henri interage a fim de descobrir mais sobre o mesmo. Se o prazer escopofílico foi desde sempre atribuído maioritariamente ao sexo masculino na sociedade patriarcal dos nossos dias, em *Suite Vénitienne* a artista altera o poder tradicional da observação, não desempenhando o papel tradicional da mulher que se deixa observar. É Calle quem tem a “máquina” na mão, assim sendo o sujeito observado encontra-se numa posição de inferioridade. Como Susan Hayward afirma:

O importante é que quem olha tem mais poder do que quem é olhado. E aquele que olha procura tanto controle como conhecimento. Controlar um objeto ao olhar para o mesmo e consequentemente escrutina-lo é ganhar conhecimentos sobre o mesmo e, assim sendo, poder sobre aquele que é observado. (Hayward, 1998: 90)

Porém como é possível observar-se no texto de que as fotografias se fazem acompanhar que embora sendo a perseguidora, Calle tem medo de Henri B. Passo a citar dois excertos onde é possível que se veja o receio de que a artista se faz munir durante a sua perseguição:

“Se ele me visse... (Calle, 1988:18)

“Eu baixo a minha cabeça, entrego a conta ao empregado e vou-me embora depressa.” (Calle, 1988:23)

Assim sendo, a artista ao demonstrar medo em relação a Henri B. ou a outros envolvidos que possam desconfiar da sua perseguição, subscreve a relação normativa da sociedade patriarcal, o que segundo Whelan faz com que Calle acabe por destruir qualquer pretensão feminista que poderia ter com esta performance. (Whelan, 2010:14) No entanto é necessário compreender que nesta sua performance, Calle está a invadir a privacidade de outrem e que esta relação entre perseguidor e perseguido é uma relação de muita tensão, segundo Harriet Staff (Staff, 2015).

Se Henri B. é aqui uma vítima da vigilância exercida por Calle, é curioso que ao acompanhar a performance, Calle acabe por se tornar no “objeto” perseguido pelo leitor/espectador, uma vez que damos por nós a seguir a artista através da sua perseguição. Não são raras as vezes que damos por nós a imaginar a localização de Calle para ter conseguido capturar Henri B. através dos ângulos que o captura nas fotografias. Embora ausente da fotografia quase por completo, Calle torna-se presente na nossa imaginação, como se Henri B. fosse apenas um mero pretexto para que o espectador veja a artista e tenha consciência da sua existência, tudo o que chega até nós são os sentimentos e as sensações da artista, em parte é a sua privacidade que estamos a invadir, como a própria afirma: “os sentimentos de Henri B. não pertencem à minha história” (Calle, 1988:24). No final, a informação que dispomos de Henri B. é pouca ou quase nenhuma, nem fazemos ideia de quem se trate, tudo a que temos acesso são os roteiros por onde passou e de quem se fez acompanhar nesta sua viagem, porque como referi anteriormente Henri B. é apenas o ponto de partida para tudo o que se segue.

A vigilância está aqui presente em toda a performance, quer através dos registos de que o espectador se faz acompanhar, das fotografias e dos textos, quer através da perseguição realizada pela artista a Henri B., que embora possa ter uma presença secundária no ato de expectação e nunca nos seja revelado o seu rosto, não deixou de ver a sua privacidade a ser violada, de uma maneira semelhante à que hoje vivemos, com rastros por toda a parte, sem por vezes termos consciência dos mesmos. Uma vez mais, levantam-se questões éticas quanto à privacidade e aos sentimentos que podem ser experimentados por Henri B. ao saber-se observado sem ter dado autorização para tal. Curiosamente no texto de Jean Baudrillard sobre a performance de Calle de que o livro se faz acompanhar, Baudrillard afirma: [...] ninguém consegue viver sem rastros. Se não

deixares rastros ou se os tentares apagar, é como se estivesses morto.” (Baudrillard, 1988: 78).

Os traços são realmente sinónimos de vida e presença, porém se existem registros tão detalhados que permitem a reconstrução de uma vida e de uma pessoa, é importante frisar como Calle demonstra em outros seus trabalhos, que nem sempre esses rastros especialmente quando tirados de contexto são sinónimos de verdade. Calle debate assim com o seu trabalho o “mito da informação”, criando sentimentos de dúvida no espectador.

Uma vez mais, segundo Nicola Whelan, com este trabalho: “Ela questiona as nossas crenças no real e no fabricado e como o espaço entre as palavras e as imagens é tratado na nossa sociedade pelos media.” (Nicola Whelan, 2010: 15). Se retirarmos o texto da artista, estamos apenas perante um conjunto de fotografias de uma perseguição, pois o seu estilo é semelhante às fotografias utilizadas para documentar por detetives. Todo o imaginário criado por Calle perderia o sentido – é o seu texto que dá voz e corpo as fotografias.

1.6. 1984, Surveillance Camera Players, E.U.A (1996)

O romance de George Orwell *1984* foi adaptado pelos Surveillance Camera Players, um grupo de teatro que fez da vigilância o seu palco e que, como o próprio nome indica, representa para as câmaras de vigilância que se encontram espalhadas pelos centros urbanos, mais precisamente em Nova Iorque.

As câmaras de vigilância foram instaladas em Nova Iorque, em grande quantidade. por três vezes. As primeiras câmaras foram instaladas durante os anos 60 e 70 na City Hall e no Times Square para combater o crime organizado; em 1990 devido à campanha “tolerância zero” com o intuito de combater o tráfico de droga e o crime; e a terceira grande instalação aconteceu após o 11 de Setembro por questões de segurança e combate ao terrorismo.²⁴

Os Surveillance Camera Players foram segundo Morrison, um dos primeiros grupos a utilizar a performance como meio de despertar os espectadores, neste caso os transeuntes, para o aumento das câmaras de vigilância pelas ruas das cidades (Morrison, 2016: 72).

²⁴ Disponível em: <<http://artelectronimedia.com/artwork/surveillance-camera-players-do-george-orwells-1984>>, (Consultado a 19 de janeiro de 2017).

Uma das razões que levou o grupo a realizar performances em frente a câmaras de vigilância, segundo Morrison, foi não só criticar a sua inutilidade, visto que na maioria do tempo estas não captavam situações de insegurança pública, mas situações banais sem necessidade de serem observadas. Mas também porque as suas atuações entretinham os guardas, que se encontravam a observar estas mesmas câmaras, visto que segundo os membros dos SCP deviam estar bastante aborrecidos por não presenciarem acontecimentos relevantes através das câmaras (*Ibidem*). Porém, os guardas não são os seus únicos espectadores. Eles pretendem igualmente chamar as atenções dos transeuntes ao mesmo tempo que os despertam para a presença das câmaras, lhes oferecer material que os permita questionar-se sobre a vigilância, como é o caso da performance *1984*. A performance *1984* foi apresentada a 3 de novembro de 1998, dia de eleições presidenciais nos Estados Unidos da América, para as câmaras de vigilância de uma estação de metro em Nova Iorque, sarcasticamente pedindo para reelegerem o “Big Brother”.

1984, o romance da autoria de Orwell escrito em 1949, que como o próprio nome sugere, decorre em 1984, num futuro distópico onde o Estado comandado pelo Ingsoc²⁵ impôs um regime totalitário e opressivo que coloca todos os habitantes da Oceânia, local em que a ação se desenrola, sobre o domínio e vigilância constante do “Grande Irmão”. O olhar Panótico exercido pelo “Grande Irmão” acaba por oprimir e incutir o medo nos habitantes.

A adaptação de *1984* não pode ser mais apropriada, uma vez que as câmaras de vigilância executam uma função semelhante à do “Big Brother”, cujo rosto é desconhecido, no entanto, o seu poder é onnipresente e disciplinador. Ao consciencializar o espectador de um poder Panótico e invisível, os SCP estão a oferecer-lhes material para refletirem sobre a sociedade em que habitam e os perigos de uma vigilância em crescente aumento. Tendo também como intuito comunicar com os rostos que se encontram por detrás das câmaras de vigilância, os SCP utilizam nesta e nas suas outras performances o teatro físico, acompanhado por cartazes com letras a negrito que narram os momentos-chave da obra que se encontram a apresentar. Nas filmagens existentes da performance *1984* é possível vê-los a segurar cartazes com a conhecida frase “BIG BROTHER IS WATCHING YOU” (ver fig. 6), ou com o símbolo do “All Seeing Eye”. Os atos em que a peça se divide são assinalados igualmente por estes

²⁵ Designação da língua utilizada em *1984* que significa Partido Inglês.

cartões, assim como os cenários de maneira a facilitar a compreensão da narrativa apresentada.

Através da utilização de um discurso simples e do recurso aos cartazes e à fisicalidade, os Surveillance Camera Players conseguem comunicar de uma maneira clara com quem os observa. Num dos quadros representados é possível observar três personagens (Winston, Julie e O'Brien) a interagir entre si, enquanto que um dos atores, neste caso o narrador, usando uma máscara da cara de um esqueleto segura o cartaz do “Big Brother is watching you”, demonstrando que os indivíduos se encontram constantemente sob o olhar do “Grande Irmão”²⁶. Segundo Morrison afirma:

Usando deliberadamente simples táticas de comunicação e teatralidade, modelaram um tipo de ativismo cívico que não critica apenas as invasões de privacidade e desigualdades de poder que são perceptíveis nos sistemas de vigilância, mas também e talvez o mais importante, sugeriram que as câmaras de vigilância podem ser utilizadas pelos cidadãos comuns como forma de comunicação bilateral e não somente unilateral. (2016: 72)

Ao utilizarem as câmaras de vigilância como o palco para as suas narrativas, Morrison denota que os SCP contrariam a ideia de submissão e disciplina e demonstram que existe muito para ser dito nestes espaços (Morrison, 2016: 76).

Segundo Morrison, para Faye Ginsberg uma das maiores dificuldades para o ativismo deve-se ao facto de nem todos terem acesso às tecnologias digitais de maneira semelhante. Porém, como Morrison denota com o seu trabalho, os SCP quebram as desigualdades tecnológicas existentes entre as classes sociais, manifestando-se perante equipamentos que se encontram acessíveis a todos de maneira igualitária, permitindo e inculcando novas ideias para que os indivíduos se façam ouvir (Morrison, 2016: 77).

Quanto ao seu trabalho, os Surveillance Camera Players afirmam: “Nós desvirtuamos o “teatro” pré-existente criado pela colocação de câmaras de vigilância em locais públicos para criar um teatro de rebelião e confiança, ao invés de um teatro de conformidade e medo (*apud* Morrison, 2016: 73).

Os SCP utilizam, segundo Morrison, estratégias situacionistas no seu trabalho, de maneira a fazer uma separação entre o espetáculo e a vida quotidiana, em vez de recorrerem a uma representação naturalista e que não quebre com a normalidade da vida

²⁶ Vídeo *Surveillance Camera Players do George Orwell's 1984*, Surveillance Camera Players, disponível em: <<http://artelectronicmedia.com/artwork/surveillance-camera-players-do-george-orwells-1984>>, consultado a 19 de janeiro de 2017.

(Morrison, 2016: 73). Os SCP pretendem que o espectador tenha consciência de estar perante um espetáculo que quebra com a familiaridade das ações e acontecimentos que os rodeiam embora se faça munir de equipamentos e símbolos culturais a que nos encontramos habituados.

Esta prática situacionista, segundo Morrison é designada por “*detournement*” (*Ibidem*). Segundo Morrison, o trabalho e a crítica dos Surveillance Camera Players não tem em consideração alguns aspetos importantes uma vez que não aborda de que maneira a raça, o género sexual e a classe económica afetam a relação dos indivíduos com a vigilância em especial nos espaços públicos (Morrison, 2016: 79).

No entanto é importante frisar que quando desenvolveram a performance 1984, no final dos anos 90, a vigilância era apenas referida nos media esporadicamente, como Lyon indica (David Lyon, 2003: 4), daí que o seu trabalho tenha, especialmente na altura, um carácter importante ao acentuar a presença das câmaras de vigilância nos espaços públicos.

Capítulo 2 – Performances Digitais

2.1. *Social Turkers*, Lauren McCarthy, E.U.A (2013)

A performance *Social Turkers* de Lauren McCarthy, artista e programadora, embora possa parecer, tal como outros dos trabalhos da artista semelhante a um episódio da série *Black Mirror*, onde a sátira é utilizada para criticar a sociedade contemporânea e a evolução tecnológica a que temos assistido ao longo do tempo, demonstra potenciais usos futuros para as tecnologias. Esta experimentação social realizada pela artista, não deixa de ser uma possibilidade futura capaz de ultrapassar as barreiras da ficção para a realidade.

Os *sites* de namoro e de encontros *online* têm cada vez mais adeptos, cada um destes serviços, segundo Finkel et al., promete oferecer-nos serviços únicos, que não podem ser replicados de nenhuma outra maneira (Finkel, et al., 2012: 4). Um desses exemplos, segundo Finkel et al., é o *OkCupid*, que indica que utiliza matemática para arranjar encontros, promovendo a ideia de que conhecer parceiros *online* não só é uma maneira diferente do tradicional, mas também melhor e com maiores possibilidades de sucesso (*Idem*: 5). Este tipo de sites não só alterou o processo de procura como também a maneira como o envolvimento ocorre entre as pessoas, como os autores afirmam:

Por exemplo, em vez de conhecer potenciais parceiros, ter uma ideia de quão bem se consegue interagir com eles, e só então depois, calmamente aprender e conhecer vários factos sobre a pessoa, o namoro virtual tipicamente envolve conhecer um conjunto de factos sobre a pessoa e só depois decidir se o quer conhecer pessoalmente. (2012: 3)

McCarthy em *Social Turkers*, encontrou-se com desconhecidos que conheceu através do serviço *OkCupid* e decidiu gravar e transmitir os seus encontros em direto e recorrer a um conjunto de trabalhadores da *Amazon Mechanical Turk*, apelidados de *turkers*. Os *turkers* são trabalhadores da companhia *Amazon*, que executam a partir de casa pequenas tarefas que os computadores não conseguem executar.²⁷ Pela quantia de 25 cêntimos McCarthy reuniu um conjunto de *turkers* para assistir aos seus encontros e dar-lhe indicações de como proceder durante o encontro, que questões perguntar e avaliar os sentimentos e sensações que os intervenientes transmitiam para quem observa

²⁷ Definição da Wikipédia.

de fora. (ver fig.7). Para fazer a transmissão em direto, a artista utilizou o seu *iPhone* e como McCarthy afirma:

Uma questão que eu queria levantar era, se as pessoas estão conscientes que quase toda a gente com um *smarthphone* tem na sua posse um aparelho com uma câmara que se encontra conectada? O meu telefone estava sempre visível porém poucos pensaram duas vezes sobre isso.” (McCarthy, 2013b)

Hoje fazermo-nos acompanhar deste tipo de dispositivos é tão comum que acabamos por nos abstrair das potencialidades que este tipo de equipamentos tem, inclusive violar a privacidade de outrem.

Embora estivesse a expor a sua privacidade, a artista afirma que: “Estranhamente, saber que os colaboradores me estão a observar fez-me sentir validada, pois não estou sozinha em toda esta situação.” (McCarthy, 2013b). Se a segurança tem sido uma das maiores justificações para a sociedade de vigilância em que nos encontramos inseridos, podemos igualmente concluir que não só por questões de segurança, mas dada a natureza humana e sendo o homem um animal social, que ao sentirmo-nos acompanhados, ou sabermo-nos observados é possível que se possa sentir uma sensação de conforto – que pode igualmente tornar a vigilância e este tipo de interações positiva (para alguns, pelo menos). McCarthy afirma: “Eu quase comecei a sentir como se eles fossem meus amigos, ao observarem-me e ajudarem-me ao longo de cada encontro amoroso. Eles são os únicos que sabem o que eu estou a fazer, são os meus confidentes, os meus colaboradores.” (McCarthy, 2013b). Aqui a artista frisa um dos pontos positivos deste tipo de equipamentos de vigilância, que podem quebrar barreiras e aproximar-nos, ajudando no combate à solidão e em manter um contacto mesmo à distância que se pode transcrever numa interação positiva e ter os mesmos impactos positivos que a presença espacial. Existe igualmente na artista, ao deixar os *turkers* entrar na sua intimidade (ver fig.8), uma sensação de pertença e de sentir que os outros a conhecem, uma sensação similar à que acontece quando partilhamos eventos com os nossos amigos. No final, a artista fica desapontada pelo facto de todos os seus encontros terem corrido mal e sente-se sozinha. Porém, no blogue referente ao projeto que mantém, indica: “Dou por mim a contar com a ajuda dos trabalhadores para me ajudarem a ultrapassar os meus sentimentos de isolamento que ocorrem nos piores encontros. Saber que eles estão a observar ajudou-me a não me sentir completamente sozinha.” (McCarthy, 2013b). Aqui a artista evidencia uma vez mais a potencialidade

destas tecnologias de vigilância na ajuda ao combate da solidão e à criação de laços idênticos àqueles que criamos através da presença física. Outra questão que é aqui levantada por McCarthy no seu blog é que embora se tenha sentido bem ao ser observada pelos *turkers*, que teria vergonha ao saber-se observada pelos seus amigos e familiares, demonstrando que a nossa privacidade ao ser invadida por desconhecidos pode ter um peso menor no impacto pessoal do que ao ser invadida por pessoas de quem gostamos e conhecemos. McCarthy pretende ainda com este seu trabalho:

Seria melhor um terceiro partido não envolvido para interpretar as situações e tomar decisões pelos envolvidos? Como pode a nossa experiência ajudar-nos a ficar mais conscientes nas nossas relações, fazer-nos sair dos padrões normais e abrir-nos a novas possibilidades inesperadas?” (McCarthy, 2013b)

De uma maneira semelhante à que recorremos a psicólogos e a amigos em busca de uma opinião, os *turkers* podem igualmente ser uma ajuda, uma vez que a nossa visão do mundo é condicionada pela nossa personalidade e pode ser disfarçada pelas nossas inseguranças. Esta performance poderia ser entendida como uma experimentação social, não só por nos provar que a presença destes olhos mesmo que distantes nos possam fazer sentir acompanhados, como também podem satisfazer a nossa necessidade de validação e opinião de terceiros para termos uma visão mais clara das nossas escolhas. Se por vezes o outro pode ter dificuldades em avaliar uma situação não sabendo o que se passa no interior daqueles que a executam é também verdade que muitas vezes, por estarmos inseridos na situação, não temos uma visão tão global do acontecimento. Como exposto anteriormente, alguns artistas de vigilância propõem outras maneiras de utilização destas tecnologias, atribuindo-lhes novas funcionalidades fora do uso tradicional ou com finalidades distintas. Com esta performance McCarthy, abre uma nova potencialidade para o uso das tecnologias de vigilâncias, embora esta utilização possa abrir um conjunto de questões éticas relativamente à privacidade dos envolvidos que não tiveram conhecimento prévio de estarem a ser filmados.

2.2. *Street With a View*, Ben Kinsley e Robin Hewlett, E.U.A (2008)

Street With a View é uma criação de Ben Kinsley e Robin Hewlett, ambos artistas norte americanos. O trabalho de Kinsley baseia-se essencialmente em intervenções realizadas

em espaços menos usuais, enquanto que o trabalho de Hewlett prende-se maioritariamente com intervenções comunitárias. *Street With a View* resulta da fusão do universo de ambos os artistas (comunidade e um espaço pouco usual).

Em 2007, a *Google Maps* lançou um projeto experimental, que designou de *Street View*, onde os trabalhadores da *Google*, fazendo-se acompanhar de um SUV com computadores, um aparelho de GPS e várias câmaras fotográficas fotografaram as ruas de norte a sul da Califórnia. Se inicialmente, o projeto começou pela Califórnia mais tarde estendeu-se aos sete continentes.

Segundo Ingraham e Rowland: “Hoje, aquela experiência decrépita tornou-se um dos mais compreensíveis mecanismos de vigilância na história da humanidade (*Idem*: 211).

O *Google Street View* é um serviço do *Google Earth* e do *Google Maps* que disponibiliza aos seus utilizadores panorâmicas a 360° na horizontal e 290° na vertical de várias ruas existentes pelo mundo.²⁸

Segundo Ingraham e Rowland, contrariamente, a outros serviços online que recolhem dados de utilizadores mas que necessitam que esses mesmos utilizadores façam uso de tecnologias de vigilância e se encontrem ligados à rede virtual, a *Google Street View* capta imagens e exerce vigilância mesmo que os indivíduos não façam uso destes equipamentos. O carro do Google dirige-se às ruas onde os indivíduos habitam ou se encontram, captura as suas imagens sem que os mesmos necessitem de fazer acompanhar de qualquer tipo de equipamento de vigilância. (Ingraham, Rowland, 2016: 213).

Outra das particularidades do *Google Street View* embora exerça vigilância e os seus carros capturem as mesmas ruas periodicamente para o caso de existirem alteração, os eventos, objetos e pessoas capturadas, segundo Ingraham e Rowland, não são intencionais ou selecionados, pois as suas câmaras disparam automaticamente (*Ibidem*).

Como indiquei na Parte I, muitos dos artistas de vigilância, utilizam as ferramentas de vigilância para realizar as suas performances, atribuindo-lhes outras funcionalidades diferentes daquelas que lhe foram designadas. Com o surgimento do *Google Street View*, os artistas Robin Hewlett e Ben Kinsley em parceria com a *Google*, decidiram juntar os residentes de Pittsburgh, Pensilvânia para executarem uma série de “tableaux” que iriam ser registados pelo veículo do *Google Street View* (ver fig. 9).

²⁸ Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Google_Street_View>, consultado a 7 de julho de 2017.

Foi necessária a parceria com a *Google* para que o carro passasse no exato momento em que a performance se encontrava a decorrer. Sampsonia Way, foi a rua escolhida para o desenrolar do acontecimento. A performance consistia numa parada, com confettis, uma banda de marcha e outra de garagem, maratonistas, uma representação da figura do Cupido que disparava um laser semelhante às flechas do amor associadas a esta figura e uma luta de espadas do século XVII.

A performance *Google Street With a View* foi colocada online na visualização que o *Google Street View* nos oferece dessa mesma rua. Esta performance segundo Ingraham e Rowland:

Mais do que apenas uma brincadeira ou uma farsa, a performance jubilante pode ser entendida como um recusa de deixar que a representação pictórica dos momentos públicos da vida quotidiana deem a impressão desta ser deprimente. Em outras palavras, “A Street With a View” celebra a experiência da vigilância ao pontuá-la com uma performance positiva, uma marcada com um intensidade afetiva que não reconhece qualquer distinção entre o virtual e o naturalismo atual. (*Ibidem*)

Com esta performance, Kinsley e Hewlett não pretendem fazer uma manifestação contra a vigilância de uma maneira idêntica aos Surveillance Camera Players, cujo objetivo passa por demonstrar desagrado em relação à sua presença na sociedade. Como Ingraham e Rowland demonstram, este “tableaux”²⁹ poderia tratar-se de um “culture jam”³⁰, pois embora estejam sobre um conjunto de olhos (*Google*) que promovem uma apresentação naturalista e real das suas capturas para o *Google Street View*, que os mesmos não são capazes de distinguir entre o que é real do que é encenado (Ingraham; Rowland, 2016: 224). Os artistas demonstrariam, assim, que apesar da *Google* ver não é capaz de diferenciar o que vê, apontando aqui uma das fragilidades dos sistemas de vigilância que nem sempre são capazes de distinguir e comprovar que os eventos vigiados são verídicos ou compreender as razões que movem os seus intervenientes. Se esta seria uma possível justificação para *Street With a View*, Ingraham e Rowland assumem não ser esse o potencial explorado pelos artistas, mas antes o de demonstrar os aspetos positivos de uma vida sobre o olhar da *Google*,

²⁹ Tableaux Vivant foi um termo cunhado no séc. XX onde os figurantes trajados posavam de uma maneira semelhante a uma pintura. Definição da Wikipédia.

³⁰ Culture Jam é uma tática utilizada contra o capitalismo, que consiste em subverter a cultura mainstream, apoderando-se de logos e imagens conhecidas por exemplo e manipulá-las de uma forma irónica, ou reescrever sobre as mesmas. Definição da Wikipédia.

contrariamente à maioria dos estudiosos e artistas que relatam maioritariamente os aspetos negativos de estar sobre este olhar. Em *Street With a View* os artistas exploram as potencialidades que este olhar lhes atribuí, no desejo de adquirir visibilidade e recorrendo a este serviço como forma de adquirir essa mesma visibilidade, um meio alternativo de fazer uso do *Google Street View* e de continuarem inseridos nesta sociedade de vigilância. Ingraham e Rowland afirmam ser este um modo de representação impercetível (*Idem*: 224). Segundo os autores:

O que nós apelidamos de “representar o impercetível”, não se trata, em outras palavras, de esconder, fugir ou ofuscar. É um modelo ativo e positivo de crítica – uma maneira de colocar o “ativo de volta no ativismo” como afirma Braidotti (2010). Representar a impercebilidade é incorporar um estado de *zoe* que não pode ser consertado porque a sua emergência é a sua essência. (2016: 224-225)

Embora, esta performance como Ingraham e Rowland afirmam não tenha qualquer impacto na alteração dos sistemas de vigilância de que a sociedade contemporânea é constituída visto não ter um carácter ativista (*Idem*: 223), não deixa de abrir novas potencialidades para o uso do serviço *Google Street View* e de fazer apropriação das suas características panóticas para a concretizar.

2.3. *Conversnitch*, Kyle McDonald e Brian House, E.U.A (2014)

Os artistas Kyle McDonald e Brian House criaram o *Conversnitch*, uma pequena lâmpada que posta automaticamente as conversas escutadas no *Twitter*. O trabalho de ambos os artistas norte americanos encontra-se essencialmente ligado à fusão da arte com as novas tecnologias, código e programação.

A lâmpada criada pelos artistas pode ser inserida em qualquer equipamento padrão, possui um *Raspberry Pi*³¹ e um microfone que através de uma ligação *Wi-Fi* transmite o *stream* de audio para o *Amazon Mechanical Turk*, onde os *turkers* transcrevem o audio e o postam no *Twitter*. (ver fig. 10).³²

³¹ Raspeberry Pi é um computador do tamanho de um cartão de crédito, todo o hardware é integrado numa única placa. Defenição retirada da Wikipédia.

³² Disponível em: <<https://www.wired.com/2014/04/conversnitch-eavesdropping-lightbulb/>>, consultado a 20 de agosto de 2017.

Curiosamente, o equipamento utilizado para exercer vigilância nesta criação trata-se de uma lâmpada, símbolo que se encontra associado ao ato de se estar desperto e consciente, de se estar e ser iluminado. Ao utilizar esta lâmpada os artistas não só estão a fazer uma crítica relativamente às questões de vigilância, como a despertar-nos para o facto de a vigilância ser constante e acontecer nos sítios menos inesperados, como por exemplo em nossas casas, onde objetos de que nos fazemos acompanhar no nosso quotidiano, como telemóveis, computadores e outros equipamentos eletrónicos que se encontram conectados a uma rede *Wi-Fi* são potenciais espiões e coletam informação sobre os seus consumidores. Com as revelações de Edward Snowden foi possível percebermos que estamos constantemente vigiados e ter consciência que essa vigilância ocorre em qualquer sítio, sem ser necessário câmaras de vigilância ou grandes aparatos, apenas e através de equipamentos do nosso quotidiano que consideramos inofensivos. A vigilância constante, segundo Michele Rapoport, demonstra:

Visto de praticamente qualquer lugar (através do acesso à internet, por exemplo) e a qualquer hora do dia, o lar como lugar torna-se segmentado em espaços observáveis e monitorizados, desligados singularmente, unicamente e sem repetições da noção de tempo e da tangibilidade de espaço. As paredes do lar – barreiras que definem o confinamento do retiro doméstico, do privado – são substituídas por barreiras incorpóreas de informação que monitorizam e documentam continuamente. (2012: 325-326)

Os artistas pretendiam, segundo House (2014), com o seu trabalho transpor o espaço físico “supostamente” privado para o espaço público e online, demonstrando que o privado pode tornar-se público. Eles queriam despertar os seus seguidores para a possibilidade da reprodução do áudio através de texto, que é possível estar-se a falar ao telefone e que essa mesma conversa pode ser interceptada e transformada em texto. Pretendiam ainda com este seu trabalho dar alguma visibilidade aos intermediários que tornam possível esta transformação, que no caso de *Conversnitch* são os *turkers* (já referidos). Estes trabalhadores são tratados como se fossem máquinas, sendo posto de lado o fator humano. São as caras sem rostos que estão por detrás da possibilidade de concretização de *Conversnitch* e que sendo seres humanos recebem apenas uma compensação pequena pelo trabalho realizado, o que é problemático.

A lâmpada foi colocada em espaços públicos pelos artistas, a sua localização não foi especificada pelos mesmos devido a questões legais, porém num vídeo disponibilizado por McDonald é possível observar-se a sua colocação por dois

indivíduos de cara desfocada num restaurante MacDonald's em Nova Iorque, no corredor de um banco, numa biblioteca, na mesa-de-cabeceira de um quarto e num poste de luz em Washington Square Park. (Conversnitch, 2014)³³

As conversas captadas foram transcritas para a conta de *Twitter* do projeto (<https://twitter.com/conversnitch>). Embora não seja possível identificar-se a quem pertencem as conversas, *Conversnitch* desperta os seguidores da sua página de *Twitter* para a forma em que a qualquer instante a nossa privacidade pode ser violada e como é assustador e presente o modelo Panótico em que nos encontramos inseridos.

Este trabalho levanta ainda questões éticas, embora tratando-se de um trabalho artístico, não deixa de uma maneira idêntica aos sistemas de vigilância sobre os quais levanta essas mesmas questões, de invadir e violar a privacidade dos indivíduos que se encontravam presentes nos locais onde as câmaras foram colocadas.

Conversnitch recai na categoria de trabalhos realizados por artistas, que como referi na Parte I, Kate Crawford (2016) indica serem um dos perigos deste género performativo, visto que McDonald e House não só aumentam a vigilância com este seu trabalho, como criaram um equipamento que facilita a espionagem dos indivíduos.

2.4. *Flicker*, Big Art Group, E.U.A (2002)

O espetáculo *Flicker* é da autoria dos Big Art Group, companhia fundada em 1999, em Nova Iorque por Caden Manson e Jemma Nelson. O Big Art Group utiliza frequentemente tecnologias de vigilância nos seus trabalhos. *Flicker* encontra-se inserido numa trilogia do grupo, da qual fazem também parte os espetáculos *Shelf Life* (2001) e *SOS* (2008). Esta trilogia foi criada com o recurso ao “Filme Em Tempo Real”. Em relação ao “Filme em Tempo Real” Sekellick afirma:

O Filme em Tempo Real utiliza uma série de câmaras de vídeo, projetores e telas para projetar uma transmissão ao vivo que se assemelha a um filme. Através de uma coreografia cuidadosa, atores e objetos manipulam-se através de múltiplas câmaras e vários ecrãs, para criar a ilusão de uma imagem única em movimento – toda esta coreografia estaria tradicionalmente escondida do público para não desfigurar a ilusão, porém aqui ela é também visível para o público. (2015:21)

³³ Vídeo disponível em: <<https://vimeo.com/87564506>>, consultado a 13 de fevereiro de 2017

Os atores em *Flicker* representam diretamente para as câmaras estáticas, que por sua vez transmitem para o público. Estando as câmaras estáticas, segundo Gallagher-Ross, os atores ficam encarregues de todo o trabalho de ilusionismo, manipulando as coreografias para editar as imagens (Gallagher-Ross, 2010: 59).

Ao quebrar-se a magia da ilusão, não permitindo fazer o espectador esquecer-se de que se encontra perante um espetáculo, é possível, segundo Farman encontrar-se vestígios na encenação de *Flicker* do Efeito de Estranhamento brechtiano (Farman, 2009:9).

Flicker conta com duas narrativas que mais tarde acabam por se misturar numa só. O espetáculo ridiculariza todo o fenómeno por detrás dos filmes de terror, desde os gritos histéricos, até à presença constante de sangue, lembrando sequelas como o *Scary Movie* numa versão mais kitsch e de Série B. Os seus personagens são igualmente um reflexo cómico das representações naturalistas que nos oferece este género cinematográfico, que se apresentam ao espectador através de representações disformes e corpos híbridos; coreografados perante o olhar das câmaras, presenteando o espectador com corpos de diferentes géneros e raças, assim como membros corporais longos criados pela sobreposição do braço de dois atores e por perucas (ver fig. 11).

A primeira narrativa tem um carácter voyeurista uma vez que Jeff faz-se acompanhar da câmara durante toda a narrativa e invade a privacidade de todas as outras personagens com quem interage ao estar constantemente a filmá-las. Esta primeira narrativa retrata a relação de Jeff e Jon, onde os jogos eróticos em que se envolvem, acabam igualmente por originar sangue.

A segunda narrativa conta-nos a história de um grupo de jovens que vai para uma floresta e se apercebe que está a ser seguido por um homem de máscara que os irá tentar matar, uma narrativa idêntica à de muitos outros filmes de terror americano. As duas narrativas interligam-se, quando os dois grupos sofrem um acidente de viação, envolvendo as viaturas de ambos.

Jeff, o voyeur, é segundo Boitel e Jouve, quem faz a ligação entre ambas as narrativas, numa como interveniente e na outra como o possível assassino, já que manifesta logo inicialmente que é através do seu olhar que o espectador observa as imagens transmitidas através da câmara para o ecrã, uma vez que no início do espetáculo, Jeff posiciona-se no local do espectador e vira o visor e óculo da câmara em direção aos mesmo (Boitel; Jouve, 2015: 11).

O palco encontra-se, segundo o Big Art Group, dividido em dois espaços, um espaço positivo, o do vídeo e dos ecrãs e o espaço negativo, da teatralidade e dos bastidores (*apud* Boitel; Jouve, 2015: 4).

Ao trazerem o bastidor para cena em *Flicker* os artistas desestabilizam a realidade cinematográfica que nos tenta manipular, fazendo crer que o que observamos é real, ao mesmo tempo que permitem ao espectador observar o que se encontra por detrás da ilusão com a qual é apresentado. Como Farman afirma: “*Flicker* funciona como uma performance do espectáculo da vigilância na sua demonstração de visibilidade excessiva.” (Farman, 2009:17). Se o próprio ato de ir ver um espetáculo assenta na base da observação, ao permitir que o espectador observe para além do que é suposto observar, quebrando com a dicotomia do público e privado na dinâmica de um espetáculo, os Big Art Group atribuem ao espectador um papel duplamente voyeurístico. Porém, como Farman indica: “Os termos “vigilância” e “espetáculo” – que procuro colocar numa relação de igualdade – são normalmente lidos numa relação contrária um com o outro.” (Farman, 2009: 16). A razão para tal tem a ver com o facto de no modelo Panótico, o poder embora omnipresente é inverificável, sendo que o observado é apenas um objeto de informação e não de comunicação, afirmando Foucault que a nossa sociedade não é a do espetáculo, mas de vigilância, que nos encontramos inseridos na máquina panótica e não no palco (Foucault, 1999: 179). Ao que Farman discorda, afirmando que: “A análise que Foucault faz à vigilância, quando transposta para a era das tecnologias de vigilância, deve ser alterada de modo a permitir uma leitura da vigilância numa relação conjunta com espetáculo e não distinta.” (Farman, 2009: 17).

Em *Flicker*, não só a vigilância está presente pela presença do *backstage* no palco, mas também tecnologicamente ao fazerem-se valer de câmaras quer as estacionárias, quer a câmara de que Jeff se faz acompanhar para transmitir as imagens ao espectador, de uma maneira semelhante ao cinema, uma arte incrivelmente voyeurística, que nos permite ver através do íntimo dos personagens.

2.5. *He Will Not Divide Us*, La Boeuf, Rönkkö e Turner, E.U.A (2016)

A performance *He will Not Divide Us* é da autoria de Shia LaBeouf, Nastja Rönkkö e Luke Turner. Os artistas iniciaram a sua colaboração em 2014, e pretendem com os seus

trabalhos criar novas formas de comunalidade, quer através das redes digitais, quer em espaços físicos.

Às 9 horas da manhã de 20 de janeiro de 2017, Shia LaBeouf, Nastja Rönkkö e Luke Turner inauguraram uma instalação interativa contra o governo de Donald Trump. A data da inauguração foi propositadamente escolhida para coincidir com a tomada de posse do novo presidente dos Estados Unidos da América e estaria operacional durante os quatro anos de mandato de Trump.

Os artistas colocaram uma câmara de vídeo numa parede branca junto às instalações do Museu da Imagem em Movimento de Nova Iorque, onde por baixo se podiam ler as palavras “He Will Not Divide Us”. (ver fig. 12) Tratando-se de uma performance interativa, era esperado que os espectadores se deslocassem até ao local e entoassem o mantra “He Will Not Divide Us” como oposição à campanha de Donald Trump. Os artistas pretendiam que esta performance “mostrar resistência, oposição e otimismo guiados pelo espírito de cada participante individual e da comunidade.” (La Boeuf, Rönkkö, Turner 2017).

A eleição de Donald Trump foi conturbada, dividindo os americanos, enquanto os democratas se opunham relutantemente relativamente à sua eleição, os republicanos e a extrema-direita via em Trump uma lufada de ar fresco para “Make America Great Again”³⁴, é verdade que todas as eleições têm esta particularidade de dividir as pessoas, porém a campanha xenófoba levada a cabo por Donald Trump, gerou uma grande controvérsia não só nos Estados Unidos como um pouco por todo o mundo. Na sua campanha Donald Trump prometeu não só melhorar o país, como também construir um muro na fronteira do México com os Estados Unidos para evitar a emigração ilegal, dificultar a entrada de árabes no país por questões de segurança devido aos atentados terroristas ocorridos, como também enalteceu a supremacia americana, o que acabou por fazer um novo ressurgimento da extrema-direita americana, que após a sua eleição se tornou “menos tímida”.

Com a performance *He Will Not Divide Us* os artistas convidam-nos ao entoarmos este mantra a nos mantermos unidos, ao mesmo tempo a protestarmos contra o governo de Donald Trump e aos ideais xenófobos e de divisão pacificamente. Esta performance contava com dois tipos de participantes, os que se dirigiram para o acontecimento ao vivo e aqueles que, tal como eu, observaram a performance em direto

³⁴ Slogan da campanha de Donald Trump, que significa “Tornar a América Grande Outra Vez”.

através do website he will not divide us (<http://www.hewillnotdivide.us>). Segundo William Earl da revista IndieWire afirma: “Inicialmente senti que me encontrava numa cerimónia de um culto mas após alguns momentos eu comecei a relaxar e apreciar o meu cântico do mantra. Era calmo, meditativo, e fez-me sentir bem estar em união com um grupo diverso de outras pessoas que eu não conhecia. Eu apenas fiquei por 10 minutos mas o transe pareceu-me mais longo.” (Earl, 2017).

A minha experiência foi um pouco semelhante à de William Earl, e mesmo tendo assistido à performance em casa e a partir do meu computador, tive a mesma dificuldade inicial em me deixar conduzir pelo cântico entoado e fui invadida por uma certa vontade de rir devido à singularidade de toda aquela situação. Porém, passado alguns instantes, depressa me encontrei surpreendentemente concentrada no momento presente e envolvida com uma sensação de paz. Pensamentos sobre a eleição ou sobre outro qualquer assunto não invadiram a minha mente, fiquei simplesmente, ativa ou silenciosamente, a deixar-me levar pelo transe causado em consequência do mantra “He Will Not Divide Us”. Pela minha experiência e pelos relatos de Earl é possível confirmar-se que a intenção dos artistas se concretizou. Porém, nem todos os participantes foram afetados por esta onda de paz, tendo inclusive alguns apoiantes da extrema direita entoado no local frases racistas. Dado o carácter ativista e político do acontecimento é normal que assim tenha sido, pois na maioria deste tipo de eventos aqueles que são a favor ou contra têm tendência em manifestar os seus ideais. Esta divergência de ideias fez com que a instalação tivesse sido recolocada mais do que uma vez em diferentes localizações por questões de segurança e que um dos seus criadores (Shia LaBeouf) tivesse sido preso por agressão a um participante quando este disse para a câmara: “devemos garantir a existência da raça branca”³⁵. Devido a estes desacatos neste momento a instalação é hoje apenas uma bandeira branca com as palavras “He Will Not Divide Us” a negro. Esta instalação não conseguiu unir-nos a todos, porém evidenciou a divisão e a diferença de opiniões que se vive hoje nos Estados Unidos e no mundo Ocidental, assim como o ressurgimento da extrema direita que têm vindo a ganhar poder nos últimos tempos, especialmente com o número elevado de atentados que tem ocorrido nos últimos tempos, assim como a entrada dos refugiados na Europa.

³⁵ Consultado no artigo e vídeo igualmente disponibilizado pelo mesmo artigo, disponível em: <http://dailycaller.com/2017/01/25/in-which-i-find-myself-defending-shia-labeouf/>, consultado a 20 de março de 2017.

Sendo uma performance que apelava a dois tipos de participação, uma ao vivo e outra através de um qualquer dispositivo eletrónico, é impossível não citar Philip Auslander, ao ter observado que alguns dos participantes não se dirigiram com o intuito de unirem-se ou manifestarem-se contra Donald Trump, mas pela importância de estarem presentes num evento ao vivo e o peso cultural que ainda hoje atribuímos ao estar fisicamente num acontecimento, pois segundo Auslander afirma:

[N]a nossa cultura mediatizada os eventos ao vivo têm valor cultural: pudermos dizer que estivemos fisicamente presentes num evento constitui um valor capital simbólico – é certamente possível jantar fora através da presunção de se ter estado presente em Woodstock, por exemplo.” (Auslander, 1999: 57)

Porém hoje que vivemos rodeados de ecrãs e nos fazemos valer de equipamentos eletrónicos como uma extensão de nós próprios, ao observarmos em casa este acontecimento é possível que ativemos igualmente todos os sentidos, segundo Auslander, embora de uma maneira diferente, o evento é então percecionado com uma intensidade semelhante (Auslander, 1999: 55).

Uma das razões que nos leva a frequentar este tipo de eventos enquadra-se também com a necessidade de pertença, quer porque se partilhe do mesmo tipo de ideais, quer porque seja um acontecimento “in” e mediático, porém segundo Auslander: “...comunidade não é uma função do acontecimento ao “vivo”. Os sentimentos de comunidade formam-se ao fazermos parte de uma audiência, e a qualidade da experiência de comunhão resulta da situação do público, não do espectáculo...” (1999: 56). Especialmente nestas performances com um cariz ativista e que englobam questões políticas, os espectadores que se identificam com as questões levantadas tendem a aderir e a participar de uma maneira semelhante ao que se passa nas manifestações para lutar a favor de uma causa. Por outro lado, aqueles que não se identificam sentem igualmente necessidade de demonstrar o seu desagrado, tal como aconteceu em *He Will Not Divide Us*.

Esta é uma performance de vigilância, não pelo seu conteúdo, mas pelo formato utilizado pelos artistas para realiza-la. A câmara de vigilância encontra-se constantemente ligada e transmite durante vinte e quatro horas o desenrolar dos acontecimentos no local, de uma maneira semelhantes às câmaras de vigilância dos edifícios. A câmara é assim um elemento de união global para combater uma eleição

que teve igualmente um impacto a esse nível e causou receio nas mais diversas pessoas, prejudicando igualmente a vida de alguns emigrantes. Esta performance para a câmara é muito semelhante ao trabalho dos SCP (Surveillance Camera Players), porém em vez de serem câmaras colocadas por desconhecidos, esta câmara foi colocada intencionalmente pelos artistas. Aqui, nesta performance, é possível ver-se uma das características positivas dos equipamentos de vigilância, visto que eles permitem que se quebre barreiras de tempo e espaço e unificarmos em prol de um objetivo, manifestarmo-nos positivamente em prol da igualdade. Mesmo a possibilidade de espectarmos foi alargada o que não deixa de ser positivo em criar um sentimento comunitário em todos aqueles que não poderiam estar lá.

Capítulo 3 – Performances Corporais

3.1. *Monitoring Desire*, Jill Magid, E.U.A (2000)

A performance *Monitoring Desire* é da autoria de Jill Magid, artista norte americana, cujo o trabalho é caracterizado por dinâmicas feministas de sedução. Um dos focos da artista tem sido explorar as tensões relacionais entre os indivíduos e instituições como a polícia e agências de inteligência, estando a vigilância no centro de algumas das suas produções.

A performance de Magid é, antes de mais, uma performance feminista que atribui à mulher um papel ativo no ato da observação, ou seja, espera-se que a mulher seja um elemento passivo no ato da observação, cujo papel é o de se deixar olhar. Em *Monitoring Desire*, a mulher assume o papel masculino no ato da observação e quebra com as normas da sociedade patriarcal em que vivemos. *Monitoring Desire* foi apresentada em 2000, no Centro de Ciências da Universidade de Harvard, como projeto final do Bacharelato em Artes de Jill Magid.

Ao colocar uma câmara no salto do sapato que se encontra direcionada para o interior da sua saia (ver fig. 13), Magid possibilita ao observador ver a pele e a roupa interior que se encontraria interdita caso a câmara não estivesse presente. Magid, segundo Morrison afirma, não só cimenta o carácter fetichista a que se encontra associada a vigilância, como também afirma que a observação feita através das câmaras de vigilância é uma observação que se encontra longe de ser neutra de género (Morrison, 2016: 16). A própria maneira como a câmara se encontra presa ao salto através do recurso a tiras de cabedal e a própria estética dos sapatos, segundo Morrison remetem-nos para o universo sadomasoquista, um universo que está ligado acima de tudo ao fetichismo (Morrison, 2016: 16). Aqui não só a câmara como também os elementos que a envolvem, são elementos que fundamentam a satisfação do prazer através do fetichismo. Ao demonstrar que existe um fetichismo associado à observação que é feita através das câmaras de vigilância, Magid demonstra como Morrison afirma que:

Ao fazê-lo, as atrizes lançam uma luz sobre partes culturais “cegas” que assumem que o olhar vigilante dentro das instituições de medicina, educação, encarceramento, entre outros são neutros de género e estão fora do matrix do desejo sexual. (2016: 16)

Embora as questões fetichistas sejam levantadas perante o olhar masculino, em *Monitoring Desire*, Magid atribui o poder de observação a uma outra mulher com quem contracenava na performance. É esta segunda atriz quem observa e se deleita ao espreitar a privacidade de Magid. As duas acabam mais tarde por reverter os papéis, ou seja, Magid passa de observada a observadora, ao trocarem de sapato. Ao assumirem o papel designado ao homem, envoltas num prazer não normativo as duas performers ganham poder e criticam a sociedade normativa em que se encontram inseridas. Aqui é possível observar-se o poder da “sousveillance” de que Steve Mann fala, ou indicar que ao sermos portadores destes equipamentos podemos também nós exercer e controlar a vigilância.

Sobre este seu trabalho, a artista afirma que:

Esta performance encontra-se estruturada em volta de duas mulheres que estão a ter prazer ao observarem-se uma à outra. Este modelo de prazer não se insere dentro do modelo dominante heterossexual de olhar e ver. A leitura da performance como sendo potencialmente para duas mulheres, entre duas mulheres, ou escrita por duas mulheres quebra com as noções básicas do espectador sobre as relações entre géneros. (2000:12)

Magid ao calçar o sapato com a câmara torna-o uma extensão de si própria. A câmara deixa assim de operar de uma maneira independente, transformando assim Magid num ciborgue.³⁶ Segundo a própria artista: “Através desta apropriação eu transformo um sistema de segurança e disciplina numa situação de prazer e empoderamento.” (2000:6).

Se ao vaguearmos pelos centros urbanos somos captados pelo olhar da câmara, cujo o ângulo e posicionamento não controlamos, em *Monitoring Desire*, ao fazerem-se acompanhar de uma câmara portátil ambas as performers controlam as imagens que pretendem transmitir. É um ato deliberado e independente de invasão de privacidade, com o intuito de se excitarem uma à outra num jogo de prazer e sedução.

Com *Monitoring Desire* a artista possibilita ao espectador novas maneiras de ver e representar o corpo, especialmente o corpo da mulher, que tem sido múltiplas vezes utilizado como um exemplo de repressão, disciplina e submissão, quer pela aparência, quer pelos modos de ser e estar. Uma repressão maioritariamente exercida por homens,

³⁶ Entenda-se que um Ciborgue consiste num ser humano que incorpora componentes mecânicos e electrónicos.

sobre as mulheres, que pode ser facilmente explicada e identificada pelas formas como estas se apresentam ao longo da história ocidental, não tendo as mulheres a possibilidade de libertarem os corpos e de os exporem o quanto gostariam devido à sociedade em que se encontravam inseridas. Magid pretende quebrar as barreiras entre homem e mulher, entre privado e público e, ao fazê-lo, demonstrar novas maneiras de representação do corpo feminino. A artista embora utilizando imagens fetichistas, não pretende atribuir-lhes um carácter pornográfico, mas apenas diferente, desmistificar essas imagens e criar outras novas, imagens defeituosas, imagens de um corpo em movimento. Sobre esta questão, Magid afirma:

No entanto, grande parte do efeito excitante das imagens é abafado pelas sensações perturbadoras originadas através das suas distorções. Uma das pernas parece estar aleijada, tornando o corpo deficiente. Partes do corpo parecem maiores do que normal, como pernas e mãos à medida que nos aproximamos da câmara. (2000: 16)

Embora Magid (2000) evidencie que a distorção afastava as suas imagens do cariz pornográfico e fetichista a que este género voyeurista de observação se encontra designado, Morrison afirma que não existe qualquer diferenciação entre as imagens criadas por Magid e os vídeos “up skirt” que é possível observar-se no YouTube. (Morrison, 2016:165).

3.2. *Stealth Wear*, Adam Harvey, Inglaterra (2013)

O artista Adam Harvey criou a *Stealth Wear* em parceria com a estilista Johanna Bloomfield, uma coleção de moda que permite ao seu consumidor camuflar-se perante os equipamentos de vigilância. Adam Harvey é um artista norte americano cujo trabalho explora as potencialidades das novas tecnologias, ao mesmo tempo que aborda a questão da vigilância e em particular a preservação da privacidade. Harvey oferece alternativas e utensílios que nos permitem combater essa mesma vigilância.

Harvey (2013) após assistir a uma conferência de Anders Sandberg, em que este prevê que o futuro para o qual caminhamos seja um de total vigilância, receoso deste futuro já em expansão, o artista decidiu criar a linha de roupa *Stealth Wear*, que pode ser entendida como uma forma de protesto e proteção de privacidade, dando ao

consumidor a possibilidade de ganhar algum controle sobre a sua privacidade.³⁷ Segundo o artista: “Conformidade é o que a vigilância quer e a moda é anticonformismo.” (Harvey, 2013).

Em vez de recorrer a equipamentos ou dispositivos que não nos fazemos acompanhar no nosso dia-a-dia, Harvey decidiu possibilitar ao consumidor, não só proteger-se contra a vigilância como também fazê-lo através de uma maneira comum e com objetos simples, como roupa e acessórios, algo que utilizamos no nosso cotidiano. Com a sua coleção Harvey (2013) pretende, assim, juntar estilo e privacidade. A coleção de Harvey foi baseada nas vestes islâmicas (ver fig. 14) que simbolizam um veículo de separação entre Deus e o Homem, neste caso para separar o Homem dos drones. Os muçulmanos tem sido as maiores vítimas da invasão de privacidade dos drones, equipamentos que tem visto a sua presença emergir a partir de 2012 (Morrison, 2016: 244). Porém, mais do que separar o homem de Deus, as vestes islâmicas (burca, hijab, etc.) são utilizadas como mecanismo de separação entre homens e mulheres. Embora seja claro que com a sua coleção Harvey pretendia separar o ser humano dos drones, as vestes islâmicas não deixam de simbolizar ornamentos de repressão utilizados pelas mulheres para esconder os seus corpos do olhar dos homens fora da sua família. Sendo o corpo das mulheres um elemento político dentro da cultura islâmica, a utilização das mesmas na sua coleção levanta algumas questões a nível político, feminista e social. Além do mais, como Morrison indica, comercializar um elemento com um cariz cultural negativo associado tentando passar uma mensagem positiva pode não ser apropriado e, para além disso, a perda do seu verdadeiro significado cultural e o custo elevado das peças tornam *Stealth Wear* uma marca desprovida de significado e elitista, separando igualmente os consumidores de classe baixa dos de classe elevada. (Morrison 2016: 245-247).

Os drones são equipamentos voadores que podem encontrar-se equipados por câmaras térmicas e são muitas vezes utilizados pela polícia e pelo exército para localizar indivíduos através da sua assinatura de calor.³⁸

A coleção é composta por um hijab (ver fig. 15) e uma burca anti-drone, que além de tapar parcialmente a cara, foi também concebido com um tecido de fibra metálica que reflete o calor mascarando a assinatura de calor do seu utilizador,

³⁷ Disponível em : <https://www.wired.com/2013/01/anti-drone-camouflage-apparel/>, consultado a 10 de abril de 2017.

³⁸ Disponível em: <<https://www.dezeen.com/2013/06/23/stealth-wear-anti-drone-clothing-by-adam-harvey/>>, consultado a 25 de março de 2017.

tornando-o indetetável ou pelo menos certas partes do corpo que o permitam identificar como humano.

Outra das peças da coleção de Harvey é o visor termal (ver fig. 16), semelhante a uma pala, protege apenas a face do consumidor de todo e qualquer olhar que venha de cima, tornando mais difícil o reconhecimento facial.

O Moletom, foi também uma das criações do artista, semelhante ao da burca, porém com um toque mais juvenil, e associado à cultura contemporânea dos nossos dias, permite igualmente que o utilizador mascare parcialmente a sua assinatura de calor, protegendo-se contra as câmaras de vigilância, sendo, porém, a sua face mais facilmente reconhecível.

O *OFF Pocket* (ver fig. 17) é outros dos acessórios de *Stealth Wear*, que consiste numa bolsa para o telemóvel que bloqueia os sinais de wireless do telemóvel fazendo com que a sua localização não se torne detetável.

Harvey acredita que a “[c]ontra vigilância pode tornar-se a norma. O *OFF Pocket* foi criado com toda a gente em mente desde estudantes do secundário, até hackers e políticos. Estamos todos a ser observados, no entanto alguma dessa monitorização pode ser controlada.” (Harvey, 2013).

Se o futuro é de crescente vigilância, é igualmente possível que possa ser de anti vigilância. É necessário que, pelo menos, tenhamos consciência de estarmos sob constante vigilância e que existam alternativas que nos permitam navegar nesta sociedade de vigilância sem sermos constantemente observados, como o caso da *Stealth Wear*. Harvey adquire com esta sua coleção, igualmente com os seus anteriores trabalhos, *Camoflash* (2008) uma mala contra os paparazzi e *CV Dazzle* (2010) que apresenta um conjunto de estratégias de maquiagem que permitem proteger-nos contra o reconhecimento facial, um carácter ativista. Ele pretende não só despertar o utilizador, como ainda lhe oferece uma alternativa, mesmo que não apague os rastros por completo pode ajudar o utilizador e possibilitar-lhe um pouco mais de privacidade. Porém, como Morrison afirma o seu trabalho é mais simbólico do que prático (Morrison, 2016: 246). Adam Harvey acredita que:

O que eu penso que não nos apercebemos é que a vigilância está presente em quase todos os sítios a que vamos, e deveria ser normal que nos vestíssemos com consciência desta presença. Em alguma altura será estranho não se ter um *OFF POCKET* ou um acessório termal. Ou talvez apenas fora de moda. (Harvey, 2013)

3.3. 3rdi, Wafaa Bilal, E.U.A (2010-2011)

3rdi é uma criação de Wafaa Bilal, artista de origem iraquiana, atualmente sediado nos Estados Unidos da América. O corpo do artista é o *médium* que utiliza para desenvolver o seu trabalho, no qual pretende essencialmente discutir questões relacionados com políticas internacionais e dinâmicas internas, em especial relacionadas com o Iraque.

Bilal, nesta performance, adotou o conceito do terceiro olho, um olho interno, que fornece uma percepção para além da visão comum, porém em vez de o colocar na testa, local que lhe costuma ser atribuído pelo hinduísmo o colocou na parte detrás do seu crânio. (ver fig. 18).

O terceiro olho de Bilal trata-se de uma câmara digital, que o artista implantou na parte detrás do seu crânio, através do recurso a uma cirurgia feita por um modificador corporal. A câmara encontra-se conectada através de um cabo a um computador portátil que traz consigo na mochila. O computador liga-se automaticamente à internet.

Vivendo-se como já referi anteriormente numa sociedade de vigilância, Bilal acabou por incorporar em si, um terceiro olho eletrónico, capaz de exercer a sua função vigilante de uma maneira semelhante às câmaras que nos rodeiam, ou de maneira idêntica aos equipamentos eletrónicos de que nos fazemos muitas vezes acompanhar. O “terceiro olho” do artista captava imagens de um em um minuto durante vinte e quatro horas, encontrava-se conectado a um computador portátil que se ligava automaticamente à internet através dos *hotspots* ou caso não existisse nenhum ligava-se à 3G do telemóvel e transmitia as imagens e a localização do artista automaticamente para o site 3rdi (www.3rdi.me). Simultaneamente as imagens eram também projetadas em tempo real no Mathaf: Museu Árabe de Arte Moderna no Catar. A transmissão teve a duração de um ano e iniciou-se em dezembro de 2010, durante vinte e quatro horas o público teve acesso ao que se encontrava por detrás do artista de uma maneira “objetiva”, exceto quando este se encontra a dar aulas no Universidade de Nova Iorque, onde é professor, por questões de privacidade, exatamente aquilo que Bilal protesta no seu trabalho, a falta de privacidade dos nossos dias. A performance *3rdi*, segundo o artista: “Isto irá expor as condições não divulgadas que enfrentamos. Um projeto assim foi criado com o intuito de estabelecer um diálogo sobre a vigilância.” (Bilal, 2010).

Descrito como um ciborgue (Mansur, 2011), Bilal incorpora a dependência cada vez maior que o ser humano tem ao se deixar dominar pela tecnologia e em enquadrá-la cada vez mais no seu dia-a-dia, porém Bilal leva esta analogia ao extremo, tendo exercido violência sobre o seu corpo para expor a sua crítica, ao mesmo tempo que se transforma num dispositivo de vigilância andante. A cirurgia a que o artista se submeteu foi bastante dolorosa e acabou por ter de remover o dispositivo, visto que o implante colocado para segurar a câmara infetou, acabando por concluir a sua performance com a câmara sobre o pescoço. Esta transformação de Bilal, parte homem, parte máquina é muito semelhante, segundo Morrison, à ideologia expressa por Artaud, pelo seu Teatro da Crueldade. (Morrison, 2016: 222).

Em primeiro lugar, é necessário compreender que para Artaud, crueldade não tem o significado convencional ao qual estamos habituados, não é apenas um ato de sadismo e violência gratuita mas é também uma espécie “de direção rígida e de submissão à necessidade” (Artaud, 2006: 114), sendo a nossa consciência das coisas o que confere “à consumação de todos os atos da vida uma cor de sangue...” (*Ibidem*).

Artaud pretendia assim com o Teatro da Crueldade despertar o espectador para a realidade, fazendo-o ver a crueldade que estava diante dos seus olhos de uma forma crua, sem subterfúgios. Queria fazê-lo sentir esta crueldade, não de uma forma objetiva e concreta, mas de um modo subjetivo e inconsciente, entre o gesto e o pensamento. Artaud criticava ainda no seu Manifesto o teatro ocidental por se focar exclusivamente na experiência do consciente (Artaud, 2006: 137-138). Curiosamente neste seu trabalho, Bilal recorre à cultura indiana hinduísta, ao utilizar a referência ao terceiro olho, conhecido por Anja, o sexto chacra, tal como Artaud que incorporava elementos rituais inspirados no teatro de Bali.

Embora Bilal não seja tão radical como Artaud, Bilal é dos artistas dentro do género performativo de vigilância que se destaca por submeter o seu corpo a situações extremas e tal como Artaud não separa a sua vida do seu trabalho artístico. O corpo do artista, segundo Morrison, é o seu material de trabalho, exemplo disso são igualmente os seus outros trabalhos como: *Domestic Tension* (2007), em que o seu corpo foi atingido por bolas de paintball e em que o facto de ser árabe se tornou o ponto fulcral da performance, misturando-se assim a vida real com o seu trabalho (Morrison, 2016: 222).

Bilal pretendia anular a presença do artista deste seu registo fotográfico, pois segundo o mesmo afirma:

Conforme fui evoluindo na minha prática e no meu pensamento, acabei por perceber que não existe algo que possa ser descrito como uma imagem objetiva. A imagem é sempre subjetiva, e é codificada pelo fotógrafo e influenciada pela filosofia do fotógrafo ou pelo seu ponto de vista. Então pensei que queria perder essa subjetividade ... e uma maneira é perder o poder dos nossos olhos através do visor e o poder do dedo quando carregamos no botão. Porque é aí que a codificação da fotografia acontece. Então a única coisa lógica a fazer é colocar esta câmara na parte detrás da minha cabeça tornou-se lógico unir a câmara com o corpo para criar um aparelho biotecnológico e tentar perder tanta subjetividade, quanto possível, sobre a imagem. (Bilal, 2011)

A ideia desta performance embora tenha uma mensagem política associada com a vigilância, partiu inicialmente da necessidade do artista de registar o seu passado sem necessariamente ter de se confrontar com o mesmo. Tendo fugido do Iraque, refugiando-se nos Estados Unidos, o artista sentiu que deixou muito para trás, e segundo o mesmo lamenta não o ter documentado (Bilal, 2011). O facto do artista se encontrar ausente neste trabalho, faz com que capte as imagens de uma maneira o mais imparcial possível, sem que o seu inconsciente esteja presente na escolha daquilo que fotografar, porém não segue em frente sem registar e documentar os sítios por onde passa (ver fig. 19). Esta atitude do artista, em querer captar imagens “inocentes”, segundo Morrison afirma, é semelhante à interpretação que Artaud faz do Teatro Oriental, os métodos que ele afirmava comunicarem com o inconsciente (Morrison, 2016: 225). Sendo esta uma altura em que fotos egocêntricas não param de surgir nas redes sociais e onde o materialismo é uma consequência da sociedade capitalista, observar as fotografias de Bilal no seu website, segundo Ania Szremski:

[P]arece o inverso de se observar uma galeria de fotos através do Facebook. Em vez de as fotos se encontrarem recheadas de ego e subjetividade humana, estas são imagens em que o mais mundano, trivial e os menos egocêntricos detalhes da vida quotidiana se tornam o assunto: cantos esquecidos, tetos de casas de banho, a parede por detrás da tua mesa. (Szremski, 2011)

Sendo o artista de origem árabe, um dos principais alvos da vigilância, não deixa de ser curioso que o mesmo tenha feito uso do “reflexionismo”, visto que em uma outra época, Bilal por pertencer a um grupo minoritário e oprimido teria mais dificuldades em ter acesso às “armas” utilizadas pelos opressores para vigiar e controlar. Na sociedade de “sousveillance”, tal como é descrita por Steve Mann, cada um de nós pode transmitir a sua verdade e vigiar o meio que o rodeia, não sendo este ato exclusivo dos que mais

controlam a vigilância, mas de todos os que se façam munir por tais aparelhos tecnológicos. Bilal possui, através destes equipamentos, uma voz que lhe permite combater ou, pelo menos, revelar algumas injustiças de que possa vir a ser alvo por discriminação. Se *3rdi* critica a atual vigilância de que somos alvo, o cyborg Bilal é de igual modo uma “máquina” de vigilância capaz de transmitir imagens, monitorizar e exercer um certo controle sobre todos aqueles por quem passa, inclusive os “poucos”.

Conclusão

Ao analisar e refletir sobre os trabalhos apresentados pelos artistas e ativistas selecionados, é possível observar-se a presença da vigilância dentro das artes performativas. Esta presença encontra-se em expansão, como uma espécie de reflexo da sociedade atual, em que a vigilância tem vindo a aumentar. De uma maneira semelhante ao que tem vindo a acontecer nos últimos anos, o 11 de Setembro foi um momento crucial para a evolução e crescimento deste género.

Dentro das Performances de Vigilância, é possível concluir que embora se insiram dentro do mesmo género performativo, estes trabalhos são muito diversos uns dos outros. É notório que esta categoria se pode dividir em dois grandes grupos, que por si só se encontram divididos pela diferença na designação de artista e “ativista”. Os artistas que se prendem com a questão da vigilância, fazem-no muitas vezes com recurso aos equipamentos de vigilância, atribuindo-lhe novas funcionalidades ou fazendo uso das suas potencialidades para expor as suas narrativas, não lhes atribuindo muitas vezes um carácter crítico. Um desses exemplos é *Street With a View* (2008), em que os artistas exploram as potencialidades artísticas que o programa *Google Street View* tem para oferecer com o intuito de entreter o espectador e possibilitar novas maneiras de fazer-lhe chegar as suas narrativas. *Flicker* (2002) dos Big Art Group é outro exemplo da utilização das tecnologias de vigilância para expor as suas narrativas e potencializar o espectador com duas maneiras distintas de espreitar, entre o negativo e o positivo cabe ao espectador escolher.

Por outro lado, os “ativistas”, como o caso dos Surveillance Camera Players com *1984* (1996) e mesmo outros dos seus trabalhos, não só pretendem despertar e consciencializar os espectadores para a presença da vigilância nos espaços públicos, mas demonstrar-lhes, segundo Morrison, que as câmaras de vigilância são equipamentos que possibilitam uma comunicação bilateral e são espaços com um cariz performativo e, acima de tudo, locais que nos permitem manifestar contra o sistema (Morrison, 2015: 129).

Outro caso de consciencialização é a performance *Follower* (2015) de McCarthy, em que a artista reflete a maneira como nos comportamos nas redes sociais, mais precisamente no *Twitter* e transporta esse comportamento para o mundo real,

confrontando o espectador com os seus comportamentos de modo a que se questione e repense a maneira como hoje vivemos, ironizando e demonstrando a potencialidade e o perigo da nossa presença na rede. Por outro lado, artistas como Adam Harvey com *Stealth Wear* (2013) e Wafaa Bilal com *3rdi* (2010-2011) pretendem oferecer ao espectador alternativas de como estar e combater a constante vigilância de que hoje somos alvo. Harvey ao colocar ao dispor do utilizador “equipamentos” que o permitam circular sem ser detetado e Bilal, por sua vez, utilizando a premissa de Steve Mann do “reflexionismo”, fazendo-se munir das armas dos opressores, tornando-se ele igualmente uma máquina humana com o poder de vigiar. Bilal demonstra que embora fazendo parte de uma minoria ética, uma das maiores vítimas destes sistemas de vigilância, tem hoje a possibilidade de exercer influência sobre aqueles que se encontram no topo, podendo ele igualmente controlar e vigiar com as suas imagens, atribuindo consistência aos pensamentos de Mann e da sociedade de “equivalence” em que acredita.

Combatendo a sociedade patriarcal, que ainda podemos considerar predominante em pleno século XXI, Jill Magid em *Monitoring Desire*, (2000) quebra com o padrão da mulher passiva no ato de observação e apropria-se do olhar masculino para que possa observar, incentivando em especial as espectadoras a desafiar este conceito que se estendeu aos equipamentos de vigilância, não só àqueles que se encontram nos espaços públicos, mas aos próprios equipamentos que são vendidos ao consumidor repensados essencialmente para homens.

Sophie Calle com *The Detective* (1980) crítica o “mito da informação” e a incapacidade das imagens, sejam elas fotografias ou vídeos de documentar a realidade absoluta, visto que são os seus textos que atribuem significado às imagens. É-nos possível através dos relatos de Calle e do Detective perceber que este não consegue ao observá-la transpor os sentimentos de que a artista se faz acompanhar no decorrer da perseguição.

Outros “ativistas” não se pretendem focar na questão concreta da vigilância, mas utilizam a sua estética e equipamentos para expor a sua narrativa. São exemplos *He Will Not Divide Us* (2016) e *Ausländer Raus* (2000) que são claramente gritos de revolta perante o governo, um consciencializar da população para as suas más escolhas e um apelo e força para todos aqueles que, como estes “ativistas”, se encontram descontentes com as situações em questão. *He Will Not Divide Us* (2016) faz ainda uso

de equipamentos de vigilância para estender a sua potencialidade de expressão a um nível global.

Uma tática utilizada por outros artistas de vigilância é igualmente colocar os espectadores dentro de situações de vigilância de modo a que ao experimentarem essas mesmas situações, especialmente num papel opressor se questionem sobre os perigos e justificações relativamente à mesma. Exemplo disso é *Operation Black Antler* (2016), cujos participantes se “transformam” em espões sob disfarce e partem para o terreno para colocar em prática os métodos de espionagem e ver até onde estão dispostos a ir para conseguir os seus objetivos. Da mesma forma em que muitas vezes nos questionamos sobre os limites das violações da privacidade e da liberdade em prol da segurança.

Este género performativo, no entanto, como pudemos observar, apresenta alguns riscos, visto que alguns dos trabalhos apresentados pelos artistas podem aumentar a vigilância, quer através da exposição que fazem aos participantes através das suas performances, quer através de novos usos que atribuem aos equipamentos de vigilância, aumentando a sua potencialidade de vigiar. Um desses exemplos é *Conversnitch* (2014), pois os artistas ao colocarem uma lâmpada capaz de gravar as conversas escutados em espaços públicos e depois postarem essas mesmas conversas no *Twitter* estão a invadir a privacidade dos que estiveram presentes nesses mesmos locais, ao mesmo tempo que criaram uma lâmpada de uma maneira económica e simples, que permite de uma maneira fácil aumentar a vigilância que é já hoje exercida. Outro exemplo é *Social Turkers* (2013) de McCarthy e *Suite Vénitienne* (1979) de Calle em que ao exporem outros sem o seu consentimento ambas as artistas estão a violar a privacidade dos mesmos, que não tinham igualmente conhecimento de serem elementos participativos de ambas as performances. No entanto, como Morrison afirma:

Artistas que utilizam as tecnologias de vigilância nos seus trabalhos fazem uma contribuição vital e única para a discussão e experiências contemporâneas de vigilância. A arte de vigilância, como um género de ativismo político e performance, combate a tendência comum dentro da sociedade de vigilância de se cair numa amnésia conveniente, um estado de ambivalência no qual a maioria dos usuários/consumidores está disposto a esquecer sobre os riscos que a utilização destes equipamentos tecnológicos com potenciais vigilantes acarretam ao ser utilizados de uma maneira recomendada dado que esta faz com que existam ganhos económicos, políticos e sociais. (2015:126)

Em suma, a vigilância parece ser uma presença cada vez mais constante na nossa sociedade, assim como as Performances de Vigilância. Se por um lado a sua existência acarreta algumas questões éticas e negativas, por outro, tem um impacto maioritariamente positivo, quer pelo seu carácter de consciencialização, quer pelas potencialidades que atribuem a estes equipamentos de vigilância, tornando-os elementos chave na criação e exposição das narrativas. Embora, tendo abordado apenas um pequeno nicho deste género performativo, penso ter demonstrado algumas das tendências e temáticas discutidas dentro do género que se encontra visivelmente em expansão.

Existe sem dúvida uma maior diversidade de personalidades e artistas que utilizam estas tecnologias de vigilância para dar a conhecer a sua arte e atribuir uma voz ao seu protesto. Esta mesma diversidade possibilita uma discussão diversificada a nível das muitas vertentes sobre a qual a vigilância pode ser abordada, visto que ela não nos afeta a todos de uma maneira semelhante e alguns grupos são mais afetados do que outros. Estas diferentes perspetivas não só alargam a discussão sobre a vigilância na arte, como despertam e alertam o cidadão comum, muitas vezes alheio a estes factos. Consequentemente, abrem-se novas maneiras de comunalidade e entreajuda entre os cidadãos e inovadoras formas de ativismo artístico.

A tecnologia é sem dúvida um fenómeno em constante evolução. Um dos seus fatores positivos é a certeza de que, no futuro, os artistas vindouros terão acesso a novas formas, novas linguagens e a novas técnicas de expressão. A performance, como se tem vindo a observar ao longo dos tempos, tem incorporado estas tecnologias e explorado muitas das suas potencialidades (muitas ainda desconhecidas), quebrando barreiras e ganhando uma maior visibilidade nas mais diversas partes do mundo. Se as fronteiras entre vários países se têm encurtado, as barreiras da performance, contrariamente, têm-se alargado e esta união e visibilidade é consequência do uso destas tecnologias. E talvez estas sejam um dos maiores benefícios no mundo das performances de vigilância. Se o futuro é de vigilância, será de igual modo de contra vigilância e penso que parte do futuro dos artistas e “ativistas” deste género performativo passará por encontrar alternativas de combate a essa mesma vigilância.

Bibliografia/Sitografia

ALMEIDA, Hugo

2012 *A Sociedade dos Ecrãs: Entre Ver e Ser Visto*. Tese de Mestrado em Ciências da Comunicação, Universidade Católica Portuguesa, Lisboa.

ARTAUD, Antonin

2006 *O Teatro e o Seu Duplo*. Lisboa: Fenda.

AUSLANDER, Philip

1999 *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. London: Routledge.

CALLE, S.; AUSTER P.

2007 *Double Game*. London: Violette Limited.

CALLE, Sophie; BAUDRILLARD Jean

1988 *Please Follow Me/ Suite Venetienne*. Trad. Dany Barash and Danny Hatfield. Seattle: Bay Press.

CAMUS, Albert

1960 *Os Justos*. Trad. António Quadros. Lisboa: Livros do Brasil.

CASILLI, Antonio

2015 "Four Theses on Digital Mass Surveillance and the Negotiation of Privacy", 8th Annual Privacy Law Scholar Congress. Berkeley: United States.

DEVEAUX, Monique

1994 "Feminism and Empowerment: A Critical Reading of Foucault", in *Feminist Studies*, Vol. 20, No. 2, *Women's Agency: Empowerment and the Limits of Resistance*. University of Maryland: Feminist Studies, Inc. , pp. 223-247

DUBOIS, Phillippe

1993 *O Ato Fotográfico e Outros Ensaios*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, Sp: Papirus.

DONEDA, Danilo

- 2010 “Privacidade e Transparência no Acesso à Informação Pública”, in *Democracia Eletrônica*. Orides Mezzaroba e Fernando Galindo (eds.). Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 179-216

FARMAN, Jason

- 2009 “Surveillance Spectacles: The Big Art Group’s Flicker and the Screened Body in Performance.”, *Contemporary Theatre Review* 19(2), pp. 181-94. London: Routledge.

FISCHER-LICHTE, Erika

- 2005 “A cultura como performance: desenvolver um conceito”. Trad. Maria Helena Serôdio, in *Sinais de Cena*, número 4, Centro de Estudos de Teatro, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, pp. 73-80.
- 2008 *The transformative power of performance: A New Aesthetics*. Trad. Saskya Iris Jain. Oxon: Routledge.

FOUCAULT, Michel

- 1999 *Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão*. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes.

GALLAGHER-ROSS, Jacob

- 2010 “Image Eaters: Big Art Group Brings the Noise.” *TDR The Drama Review* 54.4. New York University and the Massachusetts Institute of Technology, pp. 54-80.

GANASCIA, Jean-Gabriel

- 2010 “The generalized sousveillance society”, *Social Science Information*, volume 49, número 3, Paris: SAGE, pp. 489-507.

HAYWARD, Susan

- 1998 *Luc Besson*. Manchester: University Press.

HARAWAY, Donna

- 1991 “A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century.” in *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, 149–82. New York: Routledge.

LIMA, Nilma

- 2016 “Narcisismo Na Rede: o espetáculo do hiperindivíduo nas páginas do Facebook”. Tese de Doutorado, Faculdade de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

LYON, David

- 2003 *Surveillance after 9/11*. Cambridge: Polity Press.
- 2006 “9/11, Synopticon and Scopophilia: Watching and Being Watched.”, in *The New Politics of Surveillance and Visibility*, Kevin Haggerty and Richard Ericson (eds.), 36–53. Toronto: University of Toronto Press.
- 2015 *Surveillance After Snowden*. Cambridge: Uk, Polity Press.

MALZACHER, Florian

- 2015 “Possibilities of Political Theatre Today”, in: Florian Malzacher (Ed.) *Not Just a Mirror: Looking for the Political Theater of Today*. Berlim: Alexander Verlag.

MARX, Gary T.

- 1995 “Electric Eye in the Sky: Some Reflections on the New Surveillance and Popular Cultura”, in *Cultural Criminology*, Jeff Ferrell, Clinton Sanders (eds.). Northeastern University Press: Boston, pp. 106-141.

MCMAHON, Robert

- 2015 “Surveillance and Privacy in the Digital Age: A Primer for Public Relations”. Tese de Mestrado, Faculties of Arcadia University.

MORRISON, Elise

- 2016 *Discipline and Desire: Surveillance Technologies in Performance*, E.U.A: University of Michigan Press.

MULVEY, Laura

- 1983 “Prazer Visual e cinema narrativo”, in: Xavier, Ismail (org), *A Experiência do Cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilme, pp. 437-453.

ORWELL, George

- 2008 *1984*. London: Penguin Books.

SEKELLICK, Matthew

- 2015 “Acting Technology: Media Technology as Actor, the Actor as Media Technology, and Big Art Group’s Vibrant Assemblage”. Tese de Mestrado, Faculty of the Graduate School of the University at Buffalo, State University of New York.

WHELAN, Nicola

- 2010 “Surveillance as Performance: Documentary Debates in the Work of Sophie Calle”. CEAD Certificate in Photography and Digital Imaging, NCAD, Dublin.

WINDEN, Jesse van

- 2014 “Destabilising Critique Personae in between self and enactment”. Tese de Mestrado, Media & Architecture, VU University Amsterdam, Faculty of Arts.

VARNEY, Denise

- 2010 “Please Love Austria! - Reforging the Interaction Between Art and Politics” in: Forrest & Scheer (eds.), *Christoph Schlingensief. Art without Borders*. Bristol/Chicago: Intellect.

Sitografia

ANDREJEVIC, Mark; GATES Kelly

- 2014 “Big Data Surveillance: Introduction.” *Surveillance & Society*, [S.I] volume 12, número 2, pp. 185-196, ISSN 1477-7487, disponível em: https://ojs.library.queensu.ca/index.php/surveillance-and-society/article/view/bds_ed, (Consultado em 30 de janeiro de 2017).

ALVAREZ, Ana

- 2014 “How to hide from Big Brother”, *Dazed*, 5 de março de 2014, <http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/19131/1/artists-writers-show-how-to-hide-from-big-brother-government-surveillance>, (Consultado a 20 de março de 2017).

BAARD Erik

- 2001 “Routes of Least Surveillance”, *Wired*, 28 de novembro de 2001, <https://www.wired.com/2001/11/routes-of-least-surveillance/>, (Consultado a 10 de março de 2017).

BAKER, Harriet

- 2015 “Sophie Calle: Suite Vénitienne, *AnOther*, 23 de abril de 2015, disponível em: <http://www.anothermag.com/art-photography/7349/sophie-calle-suite-venitienne>, (Consultado a 23 de agosto de 2017).

BARTKY, Sandra

- 1988 “Foucault, Femininity, and the Modernization of Patriarchal Power”, in *The Politics of Women’s Bodies: Sexuality, Appearance, and Behavior*, Rose Weitz (ed) Arizona State University, New York: Oxford University Press, disponível em: https://faculty.uml.edu/kluis/42.101/Bartky_FoucaultFemininityandtheModernization.pdf, (Consultado a 10 de janeiro de 2017).

BELCAMINO, Kristi

- 2012 “Weekend Inspiration Sophie Calle”, 30 de julho 2012, disponível em: <http://www.kristibelcamino.com/weekend-inspiration-sophie-calle/>, (Consultado a 30 de junho de 2017),

BIG ART GROUP

- “History”, disponível em: <http://bigartgroup.com/about/big-art-group/>, (Consultado em 15 de fevereiro de 2017).

BILAL, Wafaa

- 2007 “Domestic Tension”, disponível em: <http://www.wafaabilal.com/html/domesticTension.html>, (Consultado a 14 de agosto de 2017).
[2010] “3rdi” <http://wafaabilal.com/thirdi/>, (Consultado a 12 de agosto de 2017).
2010 New York professor installs camera in head”, entrevistado por Laura Dolan, *CNN*, 3 de dezembro de 2010, disponível em: <http://edition.cnn.com/2010/US/12/02/new.york.camera.head/index.html>, (Consultado a 3 de agosto de 2017).
2011 <http://www.3rdi.me/>, (Consultado a 27 de março de 2017).

BILAL, Wafaa; SZREMSKIS, Ani

- 2011 “A Disappearing Act: Wafaa Bilal and the 3rd I Project”, *Fnews Magazine*, 27 de janeiro de 2011, disponível em: <http://fnewsmagazine.com/2011/01/a-disappearing-act/>, (Consultado a 25 de março de 2017).

BLAS, Zach

- 2013 “Face Cages”, disponível em: <http://www.zachblas.info/projects/face-cages/>, (Consultado a 17 de julho de 2017).

BLAST THEORY

- [2016] “Operation Black Antler”, disponível em: <https://www.blasttheory.co.uk/projects/operation-black-antler/>, (Consultado a 28 de agosto de 2017).

BOITEL, Stéphane; JOUVE, Emeline

- 2015 “Theatre/Video and the Crossing of Boundaries: Big Art Group’s Flickr (2002-2005): Stitching the Eye/I” *Liminalities: A Journal of Performance Studies* Vol. 11, No. 2, disponível em: <<http://liminalities.net/11-2/stitching.pdf>>, (Consultado a 10 de agosto de 2017).

BRANDEIS, Louis; WARREN, Samuel

- 1980 “Harvard Law Review”, volume IV, 15 de dezembro de 1980, nº 51890, disponível em: <http://groups.csail.mit.edu/mac/classes/6.805/articles/privacy/Privacy_brand_warr2.html>, (Consultado a 13 de março de 2017).

CASILLI, Antonio

- 2014 “Privacy is not dying, it is being killed. And those who are killing it have names and addresses.”, 23 de janeiro de 2014, disponível em: <<http://www.casilli.fr/2014/01/23/google-and-the-names-and-addresses-of-those-who-are-killing-your-privacy/>>, (Consultado a 20 de abril de 2017).

FOX NEWS

- 2010 “Critics Blast Transborder Immigrant Tool.”, *Fox News*, 10 de março de 2010, disponível em: <<http://www.foxnews.com/us/2010/03/10/critics-blast-transborder-immigrant-tool-irresponsible-use-technology/>>, (Consultado a 1 de abril de 2017).

CONVERSNITCH

- 2013 <<https://twitter.com/conversnitch>>, (Consultado em 13 de maio de 2017).

DONOVAN, Francesca

- 2017 “Shia LaBeouf Shouting Down a White Supremacist Is Amazing”, *Unilad*, disponível em <<https://www.unilad.co.uk/video/shia-lebeouf-shouting-down-a-white-supremacist-is-amazing/>>, (Consultado em 3 de agosto de 2017).

EARL, William

- 2017 “I went to Shia LaBeouf’s anti-Trump art installation, and it was surprisingly powerful”, *Indiewire, Business Insider*, 27 de janeiro de 2017, disponível em : <<http://www.businessinsider.com/shia-labeouf-donald-trump-art-stream-he-will-not-divide-us-2017-1>>, (Consultado a 23 de maio de 2017).

ELAHI, Hasan

- 2011 “Giving the FBI What It Wants.” *New York Times*, 30 de outubro de 2011, disponível em: http://www.nytimes.com/2011/10/30/opinion/sunday/giving-the-fbi-what-it-wants.html?pagewanted=all&_r=0, (Consultado a 5 de março de 2017).
“Tracking Transience”, disponível em: <http://trackingtransience.net/>, (Consultado a 5 de março de 2017).

FINKEL, Eli J.; EASTWICK, Paul W.; KARNEY, Benjamin R.; REIS Harry T; SPRECHER, Susan

- 2012 “Online Dating: A Critical Analysis from the Perspective of Psychological Science”, *Psychological Science in the Public Interest*, número 13(1), pp. 3-66, disponível em: https://www3.nd.edu/~ghaeffel/OnlineDating_Aron.pdf, (Consultado a 1 de setembro de 2017).

EROR, Aleks

- 2017 “How the Nature of Popularity Was Changed by Social Media”, *Highsnobiety*, 19 de Maio de 2017, <https://www.highsnobiety.com/2017/05/19/social-media-impact-popularity/>, (Consultado em 3 de agosto de 2017).

FISHER CENTER

- 2017 “We’re Watching”, *Live Arts Bard Biennial*, <http://fishercenter.bard.edu/werewatching/>, (Consultado a 1 de abril de 2017).

GELBSPAN, Ross

- 1988 “Undercover Work: A Necessary Evil?”, *Globe Staff*, 26 de novembro de 1988, disponível em: <http://web.mit.edu/gtmarx/www/reviews.html>, (Consultado a 20 de agosto de 2017).

GREENWALD, Gleen; HUSSAIN Murtaza

- 2014 “Meet the Muslim-American Leaders the FBI and NSA Have Been Spying on.”, *The Intercept*, 9 de julho 2014, disponível em: <https://theintercept.com/2014/07/09/under-surveillance/>, (Consultado em 31 de janeiro de 2017).

HARVEY, Adam

- [2004] “Adam Harvey”, disponível em: <<https://ahprojects.com/about/>>, (Consultado a 1 de março de 2017).
- [2013] Off Pocket.” *Ahprojects*, disponível em: <<http://ahprojects.com/projects/off-pocket/>>, (Consultado a 7 de abril de 2017).
- [2013] “Stealth Wear: New Designs for Counter-Surveillance.” *Ahprojects*, disponível em: <<http://ahprojects.com/projects/stealth-wear/>>, (Consultado a 7 de abril de 2017).
- 2013 “Anti-Drone Camouflage: What To Wear in Total Surveillance”, entrevistado por Tim Maly, *Wired*, 17 de janeiro de 2013, disponível em <<https://www.wired.com/2013/01/anti-drone-camouflage-apparel/>>, (Consultado a 10 de abril de 2017).
- [2013] “OFF Pocket”, *Kickstarter*, disponível em: <https://www.kickstarter.com/projects/offpocket/off-pocket>, (Consultado a 1 de outubro de 2017).
- 2017 “CVDAZZLE: Camouflage from face detection”, 22 de agosto de 2017, disponível em: <<https://cvdazzle.com/>>, (Consultado a 3 de março de 2017).

HAWLEY, Chris

- 2012 “NYPD monitored Muslim students all over Northeast”, *AP*, 18 de fevereiro de 2012, disponível em: <<https://www.ap.org/ap-in-the-news/2012/nypd-monitored-muslim-students-all-over-northeast>>, (Consultado a 3 de março de 2012).

HEWLETT, Robin

- [2017] “Robin Hewlett”, disponível em: <<http://www.artspace.com/robin-hewlett>>, (Consultado em 13 de setembro 2017).

HOUSE, Brian

- “About”, disponível em: <<https://brianhouse.net/about/>>, (Consultado a 14 de maio de 2017).
- 2013 <<https://brianhouse.net/works/conversnitch/>>, (Consultado a 13 de maio de 2017)
- 2016 “Possible Public and Private Narratives”, entrevistado por Johanna Linsley *Contemporary Theatre Review*, disponível em: <<https://www.contemporarytheatrereview.org/2016/brian-house-interview/>>, (Consultado a 20 de maio de 2017).

HOWARTH, Dan

- 2013 “Stealth Wear by Adam Harvey”, *Dezeen*, 23 de junho de 2013, <<https://www.dezeen.com/2013/06/23/stealth-wear-anti-drone-clothing-by-adam-harvey/>>, (Consultado a 25 de março de 2017).

INGRAHAM, Chris; ROWLAND Allison

- 2016 “Performing Imperceptibility: Google Street View and the Tableau Vivant”, *Surveillance & Society*, [S.I.], volume 14, número 2, pp. 211-226, disponível em: <https://ojs.library.queensu.ca/index.php/surveillance-and-society/article/view/street_view>, (Consultado a 8 de março de 2017).

KINSLEY, Ben

- “BIO”, disponível em: ”<http://www.bkinsley.com/about/>>, (Consultado a 13 de julho de 2017).
- [2008] “Street With a View (2008)” disponível em: <<http://benkinsley.com/street-with-a-view/>>, (Consultado a 13 de julho de 2017).

KOSKELA, Hille

- 2003 “ ‘Cam Era’: The Contemporary Urban Panopticon.” *Surveillance & Society*, [S.I.], volume 1, número 3, 292–313, ISSN 1477-7487, disponível em:< <https://ojs.library.queensu.ca/index.php/surveillance-and-society/article/view/3342>>, (Consultado a 8 de fevereiro de 2017).
- 2013 “The gendered fear of violence, surveillance and urban space”, *Ehituskunst*, <http://ehituskunst.ee/hille-koskela-the-gendered-fear-of-violence-surveillance-and-urban-space/?lang=en>, (Consultado em 25 de fevereiro de 2017).

KOO, Jooyoung

- 2014 “Surveillance Art & Law: Conversnitch, an eavesdropping, livetweeting lamp”, *WLA*, 30 de junho de 2014, disponível em: <<http://thewla.org/surveillance-art-law-conversnitch-an-eavesdropping-livetweeting-lamp/>>, (Consultado a 20 de agosto de 2017).

KUNDNANI, Arun; KUMAR Deepa

- 2015 “Race, surveillance, and empire”, *International Socialist Review*, número 96, disponível em: <<https://isreview.org/issue/96/race-surveillance-and-empire>>, (Consultado a 12 de abril de 2017).

LABEOUF, Shia; RÖNKKÖ, Nastja; TURNER, Luke

- [2014] <<http://labeoufronkkoturner.com/info/>>, (Consultado a 3 de setembro de 2017).
- 2016 <<http://labeoufronkkoturner.com/projects/hewillnotdivideus/>>, (Consultado a 10 de agosto de 2017).
- 2017 <<http://www.hewillnotdivide.us/>>. (Consultado a 13 de agosto de 2017). <<http://labeoufronkkoturner.com/info/>>, (Consultado a 3 de setembro de 2017).

LABEOUF, Shia

- 2017 “He Will Not Divide Us”, *Twitter*, 19 de janeiro de 2017, disponível em: <https://twitter.com/thecampaignbook?lang=pt_pt>, (Consultado a 15 de outubro de 2017).

MAGID, Jill.

- 2000 “Monitoring Desire.” Tese de Mestrado, MIT, 2000, disponível em <https://dspace.mit.edu/handle/1721.1/76084>, (Consultado a 15 de abril de 2017).
- [2000] “Surveillance Shoe”, *Pinterest*, disponível em: <https://www.pinterest.pt/pin/117234396524700629/>, (Consultado a 29 de julho de 2017).

MANN, Steve.

- 1998 ““Reflectionism” and “Diffusionism”: New Tactics for Deconstructing the Video Surveillance Superhighway”, *Leonardo*, volume 31, número 2, pp. 93-102, Cambridge, Massachussets: MIT Press, disponível em: <<http://wearcam.org/leonardo/reflectionism.htm>>, (Consultado em 1 de março de 2017).
- 1998 “Wear Comp., disponível em: <<http://wearcam.org/wearcompdef.html>>, (Consultado a 14 de março de 2017).
- 2002 “Sousveillance.”, disponível em: <<http://wearcam.org/sousveillance.htm>>, (Consultado a 14 de março de 2017).
- [2001] “HeartCam.”, disponível em: <<http://wearcam.org/domewear/heartcam.htm>>, (Consultado a 15 de março de 2017).

MANN, Steve; NOLAN, Jason; WELLMAN, Barry

- 2002 “Sousveillance: Inventing and Using Wearable Computing Devices for Data Collection in Surveillance Environments”, *Surveillance & Society*, [S.I] volume 1, número 3, Kingston, Ontario: Queen's University, pp. 331-355, disponível em: <<https://ojs.library.queensu.ca/index.php/surveillance-and-society/article/view/3344>>, (Consultado a 13 de fevereiro de 2017).

MANSUR, R.

- 2011 “Wafaa Bilal’s Head Rejects Camera Implant”, *Digital Photography*, 2 de dezembro de 2011, disponível em: < <https://digital-photography.wonderhowto.com/news/update-wafaa-bilal-s-head-rejects-camera-implant-0125039/>>, (Consultado em 24 de março de 2017).

MATEUS, Samuel

- 2012 “Social Networks Scopophilic dimension – social belonging through spectatorship”, in *Obseratorio Journal, Special issue “Networked belonging and networks of belonging” - COST ACTION ISO906 “Transforming Audiences, Transforming societies”*, pp. 207-220, disponível em: <http://obs.obercom.pt/index.php/obs/article/view/605/526>, (Consultado a 15 de junho de 2017).

MCCARTHY, Lauren

- “About”, disponível em: <http://lauren-mccarthy.com/about>, (Consultado a 1 de fevereiro de 2017).
- 2013a “Social-Turkers”, disponível em: <http://lauren-mccarthy.com/Social-Turkers>, (Consultado a 2 de fevereiro de 2017).
- 2013b “Social Turkers: crowdsourced dating” disponível em: <http://socialturkers.com>, (Consultado a 20 de agosto de 2017).
- 2013c “Lauren McCarthy Let the Crowd Control Her Date, and Soon You Can Too” entrevistada por Anya Kamenetz, *Fast Company*, 1 de fevereiro de 2013, disponível em: <https://www.fastcompany.com/3005310/lauren-mccarthy-let-crowd-control-her-date-and-soon-you-can-too>, (Consultado em 30 de maio de 2017)
- 2016 “Follower”, disponível em: <http://lauren-mccarthy.com/follower>, (Consultado a 2 de fevereiro de 2017).

MCCUAIG, Amanda

- 2011 “Wafaa Bilal: An Artist As Cyborg”, *Art Threat*, 23 de fevereiro de 2011, disponível em: http://artthreat.net/2011/02/wafaa_bilal_artist_cyborg/, (Consultado a 19 de julho de 2017).

MCDONALD, Kyle

- “Biography”, disponível em: <http://www.kylemcdonald.net>, (Consultado a 11 de fevereiro de 2017).

MCGRATH, John; SWEENEY, Robert J.

- 2010 “Editorial: Surveillance, Performance and New Media”, *Surveillance & Society*, [S.I], volume 7, número 2, pp. 90-93, disponível em: <https://ojs.library.queensu.ca/index.php/surveillance-and-society/article/view/4134>, (Consultado a 10 de janeiro de 2017).

MEDIA FIELD JOURNAL

- 2016 “Border Research and the Transborder Immigrant Tool”, *Media field jornal*, Critical Explorations in Media and space, 29 de dezembro de 2016, disponível em: <http://www.mediafieldsjournal.org/border-research->

[and-the-transb/2016/12/29/border-research-and-the-transborder-immigrant-tool.html](#) >, (Consultado a 3 de abril de 2017).

MEYER-DINKGRÄFE, Daniel

2015 “Liveness, Phelan, Auslander, and after”, Department of Theater, University of Kansas, USA, disponível em: <https://core.ac.uk/display/42583328?source=2&algorithmId=14&similarToDoc=null&similarToDocKey=CORE&recSetID=c1c61e42-96b4-412c-88b7-0568a06fd598&position=1&recommendation_type=same_repo&otherRecs=42583328,12799996,56364117,19734192,51329685>, (Consultado a 27 de dezembro 2016).

MONAHAN, Torin

2009 “Dreams of Control at a Distance: Gender, Surveillance, and Social Control”, in *Cultural Studies Critical Methodologies* 9 (2), pp. 286-305. Disponível em: <<http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.490.7235&rep=rep1&type=pdf>>, (Consultado a 20 de agosto de 2017)

MORELL, Anna

2016 “Theatre review: Operation Black Antler (5 stars), by Anna Morell”, *Wow*, 26 de junho de 2016, disponível em: <<https://wowkent.co.uk/articles/theatre-review-operation-black-antler-5-stars/>>, (Consultado a 10 de julho de 2017).

MORRISON, Elise

2015 “Surveillance society needs performance theory and arts practice”, in *International Journal of Performance Arts and Digital Media*, 2015 Vol. 11, No. 2, pp. 125-130, disponível em: <<http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/14794713.2015.1084812?needAccess=true>>, (Consultado a 12 de março de 2017).

OXFORD DICTIONARIES,

“Big Data”, disponível em: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/big_data>, (Consultado a 3 de março de 2017).

POLICE SPIES OUT OF LIVES,

<<https://policespiesoutoflives.org.uk/>>, (Consultado a 3 de julho de 2017).

- RAPOPORT, Michele,
 2012 “The Home Under Surveillance: A Tripartite Assemblage”, *Surveillance & Society*, [S.I], volume 10, número 3/4, p. 320-333, disponível em: <https://ojs.library.queensu.ca/index.php/surveillance-and-society/article/view/tripartite>, (Consultado a 20 de agosto de 2017).
- RASHID, Hussein
 2012 23 de junho, disponível em: <https://twitter.com/islamoyankee/status/216554346798784513>, (Consultado a 3 de fevereiro de 2017).
- ROGER, S.A.
 [2013] “Eavesdropping Lamp Records & Tweets Conversations”, *Web Urbanist*, disponível em: <https://weburbanist.com/2014/04/25/eavesdropping-lamp-covertly-records-tweets-conversations/>, (Consultado a 10 de setembro de 2017).
- ROMELE Alberto; GALLINO Francesco; EMMENEGGER, Camilla; GORGONE Daniele
 2017 “Panopticism is not Enough: Social Media as Technologies of Voluntary Servitude”, *Surveillance & Society*, [S.I] volume 15, número 2, pp. 204-221, ISSN 1477-7487, disponível em: https://ojs.library.queensu.ca/index.php/surveillance-and-society/article/view/not_enough, (Consultado a 15 de julho de 2017).
- SCHLINGENSIEF, Christoph
 [2010] “Christoph Schlingensief - Biography”, disponível em: http://www.schlingensief.com/schlingensief_eng.php, (Consultado em 28 de abril de 2017).
 [2000] “Please Love Austria – First Austrian Coalition Week”, disponível em: http://www.schlingensief.com/projekt_eng.php?id=t033, (Consultado em 28 de abril de 2017).
- STAFF, Harriet
 2015 “The Intricacies of Following: Sophie Calle’s Suite Vénitienne”, *Poetry Foundation*, 20 de julho de 2015, disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/harriet/2015/07/the-intricacies-of-following-sophie-calles-suite-venitienne>, (Consultado a 10 de julho de 2017).
- SURVEILLANCE CAMERA PLAYERS,
 [2006] “Surveillance Camera Players 10-Year Report” <http://www.notbored.org/10-year-report.html>, (Consultado a 20 de fevereiro de 2017).

- [1998] <<http://www.notbored.org/3nov98.html>>, (Consultado a 20 de agosto de 2017).
- [1998] <<http://www.notbored.org/big-brother.jpg>>, (Consultado a 20 de fevereiro de 2017).

TREACHER, Jim

- 2017 “In Wich I Find Myself Defending Shia LaBeouf”, *The Daily Caller*, 25 de janeiro de 2017, disponível em: <<http://dailycaller.com/2017/01/25/in-which-i-find-myself-defending-shia-labeouf/>>, (Consultado a 20 de março de 2017).

WALL, Jem

- 2016a “Sleepwalking into Surveillance: Operation Black Antler”, *Hydrocracker*, 10 de abril de 2016, disponível em : <<http://www.hydrocracker.co.uk/operation-black-antler-blog/category/all>>, (Consultado a 23 de agosto de 2017).
- 2016b “Interview: Anna Morell speaks to Jem Wall, Artistic Director of Hydrocracker about the immersive theatre experience Operation Black Antler” entrevistado por Anna Morell, *Wow Magazine*, 1 de junho de 2016, disponível em: <<https://wowkent.co.uk/articles/interview-anna-morell-speaks-to-jem-wall-artistic-director-of-hydrocracker-about-the-immersive-theatre-experience-operation-black-antler/>>, (Consultado a 16 de agosto de 2017).

WESTCOTT, Harriet; OWEN, Stephen

- 2013 “Friendship and trust in the social surveillance network.”, *Surveillance & Society*, [S.I], v. 11, n.3, pp. 311-323, disponível em: <<https://ojs.library.queensu.ca/index.php/surveillance-and-society/article/view/friendship>>, (Consultado a 27 de agosto de 2017).

WESTERMAN, Jonah

- 2016 “The Dimensions of Performance.”, *Performance at Tate: Into the Space of Art*, Tate Research Publication, 2016, disponível em : <www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/dimensions-of-performance>, (Consultado a 1 de agosto 2017).

WIKIPÉDIA

- “Amazon Mechanical Turk”, disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Amazon_Mechanical_Turk>, (Consultado a 3 de maio de 2017).
- “Culture jamming”, disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Culture_jamming>, (Consultado a 3 de julho de 2017).

“Google Street View”, disponível em:
<https://pt.wikipedia.org/wiki/Google_Street_View>, (Consultado a 7 de julho de 2017).

“Terceiro olho”, disponível em:
<https://pt.wikipedia.org/wiki/Terceiro_olho>, (Consultado a 19 de julho de 2017).

“Raspberry Pi”, disponível em:
<https://pt.wikipedia.org/wiki/Raspberry_Pi>, (Consultado a 15 de outubro de 2017).

Materiais Audiovisuais

CRAWFORD, Kate

2016 *COP ART: Surveillance, art and the new ethics of data*, RMIT, Sonar
2016, disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=FuaXJaL0upk>>, (Consultado a 1 de fevereiro de 2017).

HASAN, Elahi

2011 *TED Speaker: Hasan Elahi*, disponível em:
<http://www.ted.com/speakers/hasan_elahi>, (Consultado a 10 de abril de 2017).

MANSON, Caden

2013 *Flicker*, disponível em: <<https://vimeo.com/60993329>>, (Consultado a 3 de abril de 2017).

MCDONALD, Kyle

2014 *Conversnitch*, disponível em: <<https://vimeo.com/87564506>>, (Consultado em 13 de fevereiro de 2017).

POET, Paul

2002 *Schlingensiefs Container – Chronik einer Kunstaktion*, Real Fiction, Austria.

POITRAS, Laura

2014, *Citizenfour*, Praxis Films, Participant Media, HBO Documentary Films, Reino Unido, Estados Unidos da America e Alemanha.

SURVEILLANCE CAMERA PLAYERS,

2013 *Surveillance Camera Players do George Orwell's 1984*, Surveillance Camera Players, disponível em: <<http://artelectronicmedia.com/artwork/surveillance-camera-players-do-george-orwells-1984>>, (Consultado a 19 de janeiro de 2017).

Anexos



Figura 1: Fotografia de Calle captada pelo Detective.

Fonte: Website de Kristi Belcamino³⁹



Figura 2: Concorrente expulso do contentor em *Ausländer Raus* (2000)

Fonte: Website do artista Christoph Schlingensief.⁴⁰

³⁹ Disponível em: <<http://www.kristibelcamino.com/weekend-inspiration-sophie-calle/>>, consultado em 20 de agosto de 2017.

⁴⁰ Disponível em: <http://www.schlingensief.com/projekt_eng.php?id=t033>, consultado a 28 de abril de 2017.



Figura 3: Performance *Operation Black Antler* (2016).

Fonte: Website dos Blast Theory.⁴¹



Figura 4: Registo da performance *The Follower* (2015).

Fonte: Website da artista Lauren McCarthy.⁴²

⁴¹ Disponível em: <<https://www.blasttheory.co.uk/projects/operation-black-antler/>>, consultado a 28 de agosto de 2017.

⁴² Disponível em: <<http://lauren-mccarthy.com/Follower>>, consultado a 2 de fevereiro de 2017.



Figura 5: Henri B. fotografado por Sophie Calle.

Fonte: AnOther Magazine.⁴³



Figura 6: Figura do “Grande Irmão” de 1984 dos SCP (1996).

Fonte: Site dos Surveillance Camera Players.⁴⁴

⁴³ Disponível em: <<http://www.anothermag.com/art-photography/7349/sophie-calle-suite-venitienne>>, consultado a 23 de agosto de 2017.

⁴⁴ Disponível em: <<http://www.notbored.org/big-brother.jpg>>, consultado a 20 de fevereiro de 2017.

What do you want her to say or do?

- ☐ Stay because
- ☐ Talk about
- ☐ Act
- ☐ Ask
- ☐ Leave because

Figura 7: Imagem do ecrã dos turkers.

Fonte: Blog do Projecto.⁴⁵

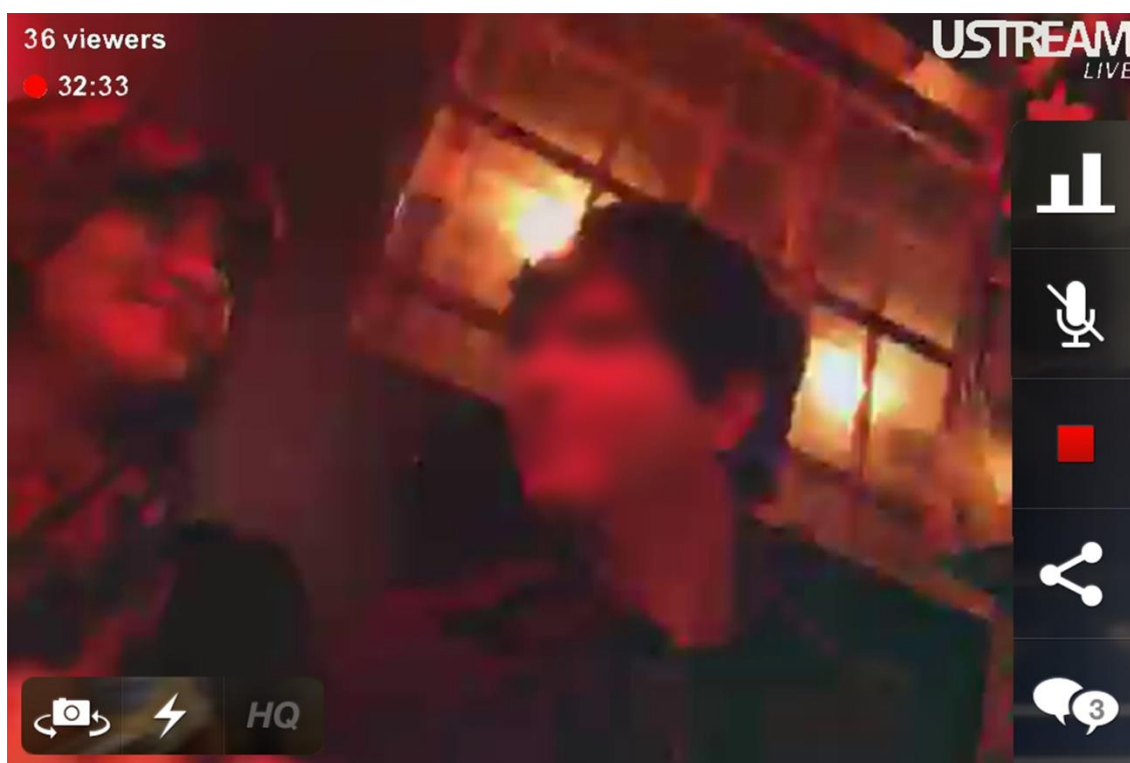


Figura 8: Imagem do livestream da Performance *Social Turkers* (2013).

Fonte: Página da artista Lauren McCarthy.⁴⁶

⁴⁵ Disponível em: <<http://socialturkers.com>>, consultado a 20 de agosto de 2017.

⁴⁶ Disponível em: <<http://lauren-mccarthy.com/Social-Turkers>>, consultado a 2 de fevereiro de 2017.



Figura 9: Sampsonia Way, *Street With a View* (2008).⁴⁷

Fonte: Website do artista Ben Kinsley.



Figura 10: Instalação da lâmpada para desenvolver a performance *Conversnitch* (2013).⁴⁸

Fonte: Web Urbanist.

⁴⁷ Disponível em: <<http://benkinsley.com/street-with-a-view/>>, consultado a 13 de julho de 2017.

⁴⁸ Disponível em: <<http://weburbanist.com/2014/04/25/eavesdropping-lamp-covertly-records-tweets-conversations/>>, consultado a 10 de setembro de 2017.



Figura 11: Cena de Flicker (2002) de Big Art Group.

Fonte: Site dos Big Art Group⁴⁹

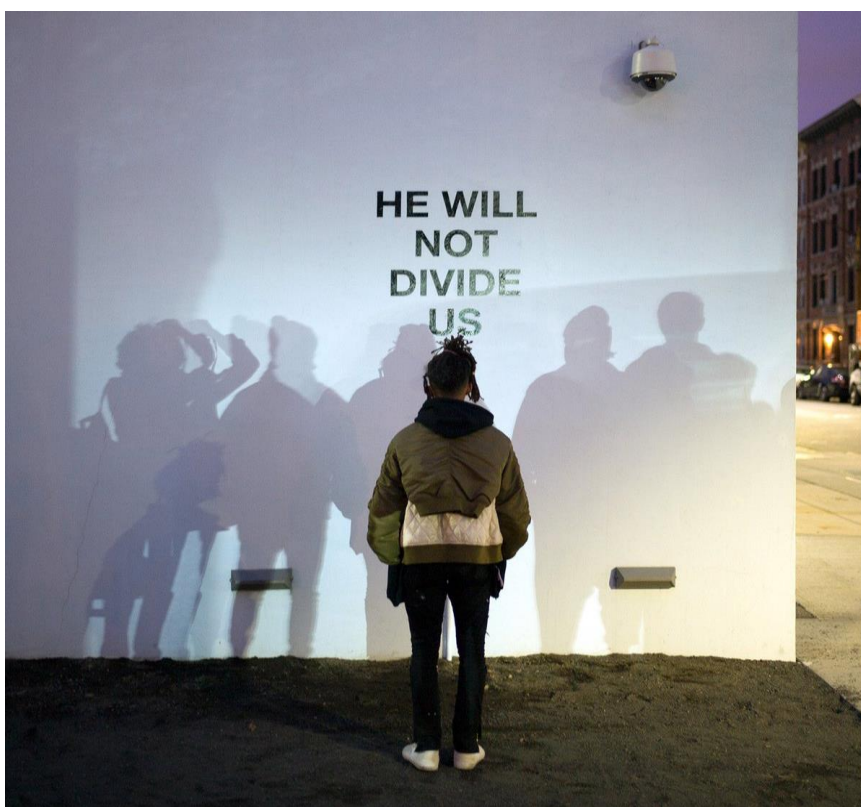


Figura 12: Jaden Smith junto à instalação de *He Will Not Divide Us*.

Fonte: *Twitter* de Shia LaBeouf.⁵⁰

⁴⁹ Disponível em: <<http://bigartgroup.com/work/flicker/>>, consultado a 17 de fevereiro de 2017.

⁵⁰ Disponível em <https://twitter.com/thecampaignbook?lang=pt_pt>, consultado a 15 de outubro de 2017.



Figura 13: Surveillance Shoe.

Fonte: Pinterest de Jill Magid.⁵¹



Figura 14: *Stealth Wear* Burca.

Fonte: Dezeen.⁵²

⁵¹ Disponível em: <<https://www.pinterest.pt/pin/117234396524700629/>>, a 29 de julho de 2017.

⁵² Disponível em: <<https://www.dezeen.com/2013/06/23/stealth-wear-anti-drone-clothing-by-adam-harvey/>>, consultado a 25 de março de 2017.



Figura 15: *Stealth Wear* Hijab.

Fonte: Dezeen.⁵³



Figura 16: *Stealth Wear* visor termal, em câmara normal e em câmara térmica.

Fonte: Wired.⁵⁴

⁵³ Disponível em: <<https://www.dezeen.com/2013/06/23/stealth-wear-anti-drone-clothing-by-adam-harvey/>>, consultado a 25 de março de 2017.

⁵⁴ Disponível em: <<https://www.wired.com/2013/01/anti-drone-camouflage-apparel/>>, consultado a 24 de março de 2017.

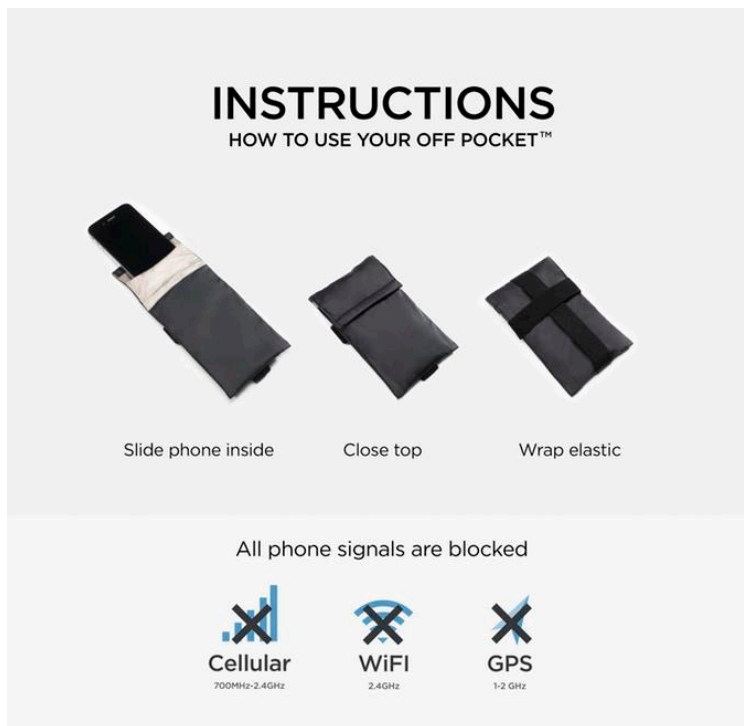


Figura 17: Instruções do OFF POCKET.

Fonte: Kickstarter.⁵⁵



Figura 18: Wafaa Bilal implante do terceiro olho, *3rdi* (2010-2011).⁵⁶

Fonte: Art Threat.

⁵⁵ Disponível em: <<https://www.kickstarter.com/projects/offpocket/off-pocket>>, consultado a 1 de outubro de 2017.

⁵⁶ Disponível em: <http://artthreat.net/2011/02/wafaa_bilal_artist_cyborg/>, consultado a 19 de julho de 2017.



Figura 19: Imagem captada pelo terceiro olho de Bilal (2011).

Fonte: Website do projecto *3rdi*.⁵⁷

⁵⁷ Disponível em: <<http://www.3rdi.me>>, consultado a 12 de agosto.